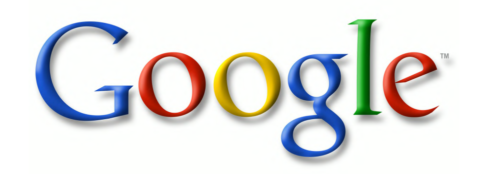


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

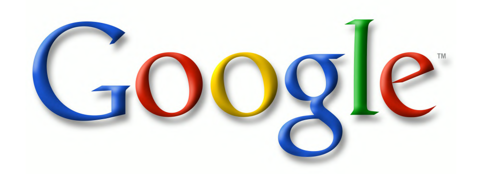
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Geschichte der Musik

Karl Storck

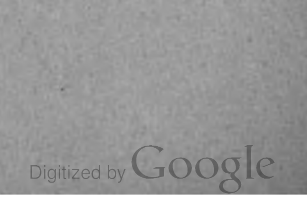
Digitized by Google


LIBRARY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA
SAN DIEGO
Digitized by Google



ML
160
S885
v. 2

Digitized by Google


Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Geschichte der Musik

Von

Dr. Karl Storck

*

Fünfte Auflage
Mit Bildnissen berühmter
Musiker

*

Zweiter
Band

Stuttgart 1922

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung

Digitized by Google

Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht, vorbehalten
Copyright 1922 by J. B. Metzlersche Verlagshandlung Stuttgart
Druck von A. Bonz' Erben in Stuttgart
Digitized by Google



Inhaltsverzeichnis

Vierter Teil

Digitized by Google

Fünfter Teil

Digitized by Google

Verzeichnis der Bildbeilagen


Digitized by Google

Digitized by Google

Vierter Teil

Digitized by Google

Digitized by Google

Achtes Buch

Ins Sonnenland der Schönheit

Einleitung

Die Kunst drängt nach ihrem ewigen Entwicklungsprinzip zunächst unaufhaltsam zur Spitze und verweilt auf den untergeordneten Stufen nicht länger, als sie durchaus muß, um ihre Kräfte zu erproben und auszubilden. Wenn sie aber auf der Höhe angelangt ist, steht sie ebensowenig still, um fort und fort Universalschöpfungen zu produzieren oder, wie Gott der Herr nach der Hervorbringung des Menschen, zu feiern, sondern sie mißt den ganzen Weg zurück und vertieft sich, in treuem Ernst nachholend, was sie in der ersten Begeisterung übersprang, bei jedem Schritt inniger ins Detail. So entspringt das Genre und mit ihm die einzige Quelle ästhetischen Genusses für alle diejenigen, die nicht imstande sind, ein Ganzes aufzufassen und in sich aufzunehmen, wohl aber sich am einzelnen zu erfreuen!

In keiner Kunst können wir die Wahrheit dieser Sätze Hebbels besser beobachten, als in der deutschen Musik. Aus einem doch sehr bescheidenen Zustande, der obendrein nur durch die Nachahmung der Fremde ermöglicht worden war, drängte sie in unbegreiflich kurzer Zeit in den Gestalten Händels und Joh. Seb. Bachs zu einer steilen Höhe, auf die sich wenig später von einem anderen, auch nicht höher stehenden Boden aus, als Dritter Gluck neben sie stellte.

Danach wird nochmals auch in der Geschichte der deutschen Musik die allgemeine Entwicklung wichtiger, als das Schaffen der einzelnen Persönlichkeiten. Die Musik ging, um Hebbels Worte zu brauchen, wieder den Weg zurück, den jene drei Großen in raschen Schritten durchmessen hatten, und ebnete in langsamer Nacharbeit die Bahn zur Höhe, so daß er auch für minder starke Geister gehbar wurde. Auf keinem anderen Kunstgebiete ist diese nachholende Arbeit so treulich geleistet worden, wie in der Musik. Darum

Digitized by Google

ist auch die Blüte des musikalischen Lebens zur Zeit unserer Klassiker von einer Vollkommenheit und Schönheit, wie sie der deutschen Kunst sonst nie beschieden gewesen, wie sie die Kunstgeschichte der gesamten Welt nur beim Griechenvolk und in der italienischen Renaissance antrifft. Nur dadurch, daß kein Abgrund entstand zwischen den höchsten Offenbarungen des musikalischen Genies und dem, was für das Volk als Ganzes musikalisch zugänglich blieb, konnte jene das ganze Volk umfassende Musikkultur entstehen, die wir um 1800 wenigstens in einigen Teilen Deutschlands besaßen. Dank der treuen Arbeit zahlreicher kleiner und mittlerer Talente war das ganze Leben mit Musik durchtränkt. Und wie einerseits der kühnste Geist an den kleinen und leichten Gebilden zu gewissen Stunden seines Lebens Genüge findet, wie er immer ihre Schönheit und ihren Nutzen anerkennen muß, so war es andererseits auch dem bescheidener Veranlagten möglich, stufenweise zum Genuß der höchsten Meisterwerke vorzudringen.

Wir sind so sehr daran gewöhnt, für die Periode unserer Klassiker nur an die großen Persönlichkeiten zu denken, daß wir darüber leicht Wert und Schönheit der gleichzeitigen musikalischen Volkskultur übersehen, von der wir heute trotz (zum Teil sogar wegen) unseres glänzenden Konzertlebens fern sind. Heute ist das breite Volk an guter Musik jämmerlich arm. Die Kirchenmusik spricht eine gelehrte oder veraltete Sprache; die Volksmusik schöpft ihre Nahrung aus den trüben Wassern, die aus der niedrigen Unterhaltungsmusik der großen Städte aufs Land hinausfließen. Im Bürgerstand haben wir eine sehr breite, aber ebenso seichte Musikpflege. Die vielen Besserungsbestrebungen leiden am Verkennen der innersten Lebensbedingungen der Kunst, die nicht von außen ins Leben hereingetragen werden darf, sondern aus diesem hervor- und mit ihm verwachsen muß. So verdienstvoll billige „Volks“-Aufführungen großer Meisterwerke sind, sie verhindern nicht, daß die Besucher derselben für ihre eigene Musikbetätigung dem erbärmlichsten Schund anheimfallen. Man kann den Hausbau nicht beim Dach beginnen, von unten auf muß er gut gegründet sein. Es darf kein Wesensgegensatz, sondern nur ein Wertabstand zwischen Alltags- und Höhenkunst sein. In unserer klassischen Musikperiode ist das verwirklicht und zwar nicht etwa durch günstige Zufälle, sondern dank zielbewußter Arbeit. Die verstandesmäßig festgelegte Beschränkung kleinerer Begabungen auf die Gesundung des Volkstümlichen artet zuweilen sogar in Beschränktheit aus; aber immer wieder zeigen echte Künstler, daß zwischen Volkstümlichkeit und Kunstwerk kein Gegensatz ist, weil Einfachheit und leichte Faßlichkeit sich mit starkem Empfinden und vollendetem technischem Können durchaus vertragen. So wurde im 18. Jahrhundert eine in formaler Gestaltung und geistigem Gehalt auch für den einfachen Geist, das schlichte Gemüt zugängliche Musik geschaffen. Haus-, Kammer-, Orchestermusik werden „volkstümlich“ nach Inhalt und Form. Es ist aber das Segensreiche, das Gottverwandte in aller wahren Kunst, daß sie

Digitized by Google

veredelt und die seelischen Fähigkeiten des Menschen steigert. Durch die ständige Berührung mit einer, wenn auch nicht großen, so doch echten Kunst wurden die weitesten Kreise des Volkes befähigt, allmählich zu den höheren Stufen der Kunst emporzurücken. Diese Geschmacksveredlung brachte eine Erhöhung des gesamten künstlerischen Lebens. Daß diese tatsächlich in der klassischen Periode vorhanden war, bezeugen hunderte von Tatsachen. Wie beschämend für uns z. B. ein Vergleich der so mitleidig belächelten Singspiele mit den heute ihre Stelle vertretenden Gesangspossen und Operetten! Noch größer ist der Abstand der volkstümlichen Liedliteratur, mit der wir uns im folgenden zu befassen haben, von der heute so unheimlich verbreiteten Schlagerware, den sogenannten „Lieblingsliedern"; man bedenke, was an Serenadenmusik früher auf den Straßen und in den Wirtschaften vorgetragen wurde, und vergleiche auch das mit der musikalischen Unterhaltungskost, die jetzt diesen Volkskreisen dargeboten wird. Man vergleiche die Tanzliteratur des alten gemütlichen Wien mit der heutigen; man bedenke, daß in unserer klassischen Periode das gemeinsame Kammermusikspiel eine allgemeine bürgerliche Übung war, und sehe sich dagegen das Musikleben in unseren mit Klavier oder Flügel als Möbel ausgestatteten Bürgerhäusern an. Wie unendlich weit überlegen ist der kulturelle Inhalt der älteren Zeit!

Es ist heute soweit gekommen, daß gerade für gebildete Kreise Musik fast gleichbedeutend ist mit dem für das Leben so engen Begriff Konzertmusik; daß jeder auf seinen Ruf bedachte Komponist sich etwas zu vergeben glaubt, wenn er auf den Musikliebhaber Bedacht nimmt. Alle denken für ihre Werke nur an den Konzertsaal. Wenn sie gar für Orchester schreiben oder für Kammermusik, gehören Virtuosen zur Ausführung. Man halte dagegen, wie Haydn und Mozart arbeiteten, an wen als Ausführende sie bei einem großen Teil ihrer Werke dachten, bedenke, daß Bach ausdrücklich lange Reihen seiner Kompositionen den „Liebhabern" widmete. So können wir also sagen, daß trotzdem die Großen unserer klassischen Musik mit ihren größten Werken in Höhen hinaufreichten, in die ihnen auch die Kühnsten nur mit Mühe zu folgen vermögen, das ganze klassische Zeitalter der Musik doch durchaus volkstümlich war.

Es ist das Schicksal der Bearbeiter der kleineren Gebiete, daß sie in der Folgezeit wenigstens dem Namen nach vergessen werden. Die Geschichte der künstlerischen Entwicklung aber denkt ihrer umso dankbarer, weil sie es sind, die durch ihre bescheidene Arbeit das ganze weite Reich mit Schönheit erfüllten. In seiner Musik hatte Bach mit unvergleichlicher Schöpferkraft die erhabene Majestät des Weltalls gestaltet; Händel hatte die kühnste Tatkraft und das gewaltigste Wollen der Menschheit gepriesen; Gluck hatte die schwersten Kämpfe des seelischen Lebens ergründet und in abgeklärter Form die Erlösung aus Qualen zur ruhigen Sicherheit verkündet. Jetzt wies eine Schar von Künstlern die Schönheiten auf, die in engerem Rahmen, in kleinerem Ge-

Digitized by Google

schehen, in bescheidenerem Erleben blühen. Nichts im menschlichen Leben war so klein, so arm und gering, daß es nicht von dieser Kunst erfaßt und umstrahlt worden wäre. Danach kam wieder Haydn, der diese zahlreichen Einzelheiten zusammenfaßte und in der unendlichen Fülle von Kleinem das Große erwies, indem er es zu einem höheren Ganzen steigerte. Und wenn die Blüte ein Wunder ist, so ist die Vollendung zur Frucht das größere. So ward uns Mozart: eine Offenbarung, keine Erkenntnis.

Erstes Kapitel

Die Gesangsformen

Zutreffend betont Richard Wagner, daß alle Vokalmusik dem Untergang verfällt, die nicht von innen heraus aus dem Wort erblüht ist. Damit also auf dem Gebiet der Vereinigung von Musik und Dichtung etwas Wertvolles entstehen kann, muß ein inneres Verhältnis zur Dichtung möglich, muß also auch eine Dichtung da sein, die ein derartiges Verhältnis gestattet. Wir haben bei der Geschichte des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert (I., S. 321 ff.) erfahren, wie infolge des dichterischen Tiefstandes trotz stärkster musikalischer Begabung Vollwertiges nicht zustande kam, Wertvolles aber am ehesten im geistlichen Liede erreicht wurde, weil durch den religiösen Inhalt der Dichtung der Musiker auch dann innerlich ergriffen werden konnte, wenn das Gedicht an sich dazu nicht fähig gewesen wäre.

Der Rationalismus hatte in steigendem Maße die kirchliche Gläubigkeit, die in ihrem unerschütterlichen Bauen auf die ewige Gerechtigkeit den Keim der Größe in sich trug, zerstört. Das religiöse Verhältnis wurde immer mehr vermenschlicht, und an die Stelle der Ewigkeitsgefühle traten irdische Empfindungen. Für die bescheideneren Talente aber wurde die Abschwächung des religiösen Lebens zum Verhängnis. Sie verfielen mit der religiösen Lyrik der Nüchternheit oder unwahrer Sentimentalität, immer der Kleinlichkeit. Vom zweiten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts an tritt die religiöse Lyrik immer mehr zurück und erlebt nur noch einmal eine starke Befruchtung durch die geistlichen Lieder Gellerts.

Über unsere weltliche Dichtung besteht vielfach die verkehrte Vorstellung, als sei plötzlich mit Klopstocks Erscheinen die Eisrinde gesprengt worden, die vom sechzehnten Jahrhundert ab das deutsche Geistesleben immer härter umschlossen hatte. Dem Frühling geht ein Vorfrühling voraus, und wenn in wildem Sturme die erste gewaltige Taunacht heraufzieht, so ist sie doch erst

Digitized by Google

möglich, wenn in langsamen kleinen Schritten die Sonne nähergerückt ist. Noch in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges reicht das erste Aufbäumen des deutschen Geistes zurück. Von der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts an wird es allmählich besser. Die Überwindung der Fremde, der eigenen Gleichgültigkeit wäre ja vielleicht überhaupt auf künstlerischem Wege nicht möglich gewesen, weil das Volk zu künstlerischem Empfinden gar nicht mehr fähig war, wenn nicht zuvor Männer des scharfen Geistes, zuweilen auch nur der scharfen Zunge langsam, aber unermüdlich dem deutschen Volke die Schmach seines geistigen Zustandes vorgehalten und es zur Betätigung der eigenen Art ermuntert hätten. Der scharfe Spott Logaus, die gehaltvolle Satire Lauremberg̃s, Grimmelshausens erschütterndes Gemälde des Volkslebens, Moscherosch̃s zuversichtliche Gesichte, Abrahams a Santa Clara zornige Predigten rüttelten und schüttelten das gleichgültige Volk aus seinem Stumpfsinn langsam auf. Dann zog als Sicherheit erweckendes Versprechen Christian Günthers (1695—1723) lyrisches Gestirn vorbei, und die zwar allzu wortreiche und behäbige, aber doch empfundene Poesie des Hamburger Ratsherrn Brockes (1680—1747) kündigte an, daß es wärmer wurde. Bald brachen dann auch die Stürme hervor, deren Brausen das Nahen des Frühlings kündete. Die literarischen Kämpfe zwischen Gottsched und den Schweizern wurden so heftig, daß alle auch nur einigermaßen gebildeten Volkskreise literarischen Fragen nicht mehr gleichgültig gegenüberstehen konnten. Gerade daß dabei soviel über das Wesen und die Aufgaben der Poesie gesprochen wurde, war unter diesen Umständen vielleicht günstiger, als wenn gleich bedeutende Dichtungen vor das in seinem Wollen und Empfinden noch völlig unklare Volk getreten wären. So traf die Veröffentlichung der ersten Gesänge von Klopstocks „Messias" (1748) kein unvorbereitetes Volk. Der Jubel über die Größe und Tiefe dieses Kunstwerks wäre nicht so allgemein und echt gewesen, wenn nicht die literarischen Händel die Sehnsucht nach diesem Wunderwerke geweckt gehabt hätten. Nun war der Frühling der Dichtung gekommen, der Sommer drängte nach, bald kam die Zeit, wo die beiden Künste Musik und Dichtung sich in herrlichen Meisterschöpfungen vereinen konnten. Noch war dahin ein weiter Weg. Wir schreiten ihn zunächst auf dem Gebiete der Lyrik.

1. Das deutsche Lied im achtzehnten Jahrhundert

Im Vergleich zu der, wie in der ganzen Musik des siebzehnten Jahrhunderts, auch auf dem Gebiete des Liedes herrschenden verwirrenden Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, zeigt die Entwicklung im achtzehnten Jahrhundert eine ziemlich gerade Linie. Wenn es immerhin noch lange dauerte, bis diese zum vollkommenen deutschen Kunstliede führte, so lag es vor allem am Mangel der dafür geeigneten Dichtung. Nur bei dem steif gelehrten oder

Digitized by Google

witzelnd spielerigen Charakter der damaligen Lyrik konnten die nüchternen Theorien der „Berliner Schule" so lange befriedigen. Aber die Verzögerung im Erreichen des Höchsten hatte auch ihr Gutes. Die geistige Klarheit der Kunstabsichten dieser wichtigsten Liederschule und die zielbewußte Arbeit brachten es zuwege, wirklich das ganze Volk für diese Kunst zu erfassen. Auch jene Gesellschaftskreise, die wie der Adel im Fremden das Vornehmere erblickten, entzogen sich doch nicht diesem ganz aus dem Alltag herausgewachsenen und lediglich seine Verschönerung erstrebenden Singen. Die beglückende Erkenntnis dagegen, daß zwischen Kunst und Volkstümlichkeit kein Gegensatz bestehe, konnte für die Allgemeinheit nur durch die Dichtung vollgültig erbracht werden. Dazu mußte aber erst der Begriff Volkstum wieder geadelt werden. Das deutsche Volk mußte selbst erst wieder einen nationalen Gehalt bekommen, den dann seine Kunst ergreifen konnte, und das ist nach Goethes Wort durch die Großtaten Friedrichs II. geschehen.

Ist so das Gesamtbild der Liedliteratur im achtzehnten Jahrhundert einfacher und übersichtlicher als im siebzehnten, so ist es doch überraschend reich an Komponisten — unter ihnen viele Dilettanten — und Liedersammlungen. Nachdem Max Friedländer in seinem zweibändigen Werke „Das deutsche Lied im achtzehnten Jahrhundert" (Stuttgart, 1902) durch eine ausgiebige Darstellung der erhaltenen Drucke den Stoff gesammelt hat, sind in Hermann Kretzschmars „Geschichte des neuen deutschen Liedes" (Leipzig 1911) die Zusammenhänge und Entwicklungen dargelegt worden.

Wie jedes Aufleben der Dichtung in der gewissermaßen darauf lauernden Musik sofort eine verstärkte Gegenwirkung auslöste, sehen wir zuerst beim geistlichen Liede. Die künstlerisch ja gewiß nicht bedeutsame, aber doch gemütsreiche pietistische Dichtung ruft sofort die Komponisten auf den Plan. Joh. Anast. Frylinghausens „Neues geistreiches Gesangbuch" (1704) bringt 815 Lieder, die in altbewährter Art die Gemeinde nach bekannten Chorälen singen soll. 170 derselben haben aber daneben noch eigene Melodien von freierer ausgiebiger Art. In den späteren Teilen der Sammlung und nachherigen Auflagen wächst die Zahl der eigenen Vertonungen auf 600 an, dafür wird der Charakter durchaus choralartig. Während diese Sammlung also ins Kirchliche mündet, zeigen die 1705 erschienenen „Musae teutonicae" des Königsbergers Christian Schwartz, daß das geistliche Lied auch außerhalb der Kirche wieder Freunde fand. Denn diese 143 vorwiegend düsteren und traurigen, zum größten Teil von G. Haagk vertonten Gesänge haben durchweg Ariencharakter. Aber auch auf ältere Gedichtsammlungen wurde zurückgegriffen, und Christ. Hofmanns von Hofmannswaldau 1679 erschienene „geistliche Oden" enthalten in den Auflagen dieser Jahrzehnte auch Kompositionen, für die, wenn auch ungesichert, Joh. Seb. Bach in Anspruch genommen wird. Unangezweifelt ist dagegen des Großmeisters Mitarbeit an dem „Musikalischen Gesangbuch" von G. Christ. Schemelli. Auch unter diesen Kom-

Digitized by Google

positionen waren einzelne dem Können einer Gemeinde nicht zugänglich und rechneten also mit den Hausandachten. —

Fast erstorben scheint, wenn man sich an die buchhändlerischen Veröffentlichungen hält, in dieser Zeit das weltliche Lied. Gesungen wurde aber natürlich auch in dieser Zeit, und zwar zeigen uns manche geschriebenen Sammlungen gerade aus dem vorher weniger hervortretenden süddeutschen Gebiete den Verdruß an aller gelehrten Renaissancespielerei und die Hinwendung zu lustigen Gaben einer heiteren Geselligkeit. Diesen Charakter betont auch die erste gedruckte Sammlung: „Ohren vergnügendes und Gemüth ergötzendes Tafelkonfekt . . . Zur angenehmen Zeitvertreib- und Aufmunterung melancholischen Humeurs, aufgetragen und vorgesetzt von einem recht gut meinenden Liebhaber" (Augsburg 1733). Dieser Menschenfreund war der Benediktinerpater Valentin Rathgeber (1682—1750), der seine Sammlung auf vier Teile erweiterte. Der Titel kennzeichnet die Absicht einer heiteren Unterhaltung und erklärt die Bevorzugung der Form des Quodlibets. „Ein Quodlibet ich singe, auf deutsch: ein Durcheinandt". Die Ausnutzung des musikalischen Durcheinanders für komische Wirkungen geht auf den Gebrauch der kirchlichen Motette zurück, den zugleich singenden Stimmen verschiedene Melodien und Texte zu geben. Können wir uns schon bei ernster Absicht kaum eines befremdenden Eindrucks erwehren, so waren in der Zusammenstellung der Texte sehr leicht komische Wirkungen zu erzielen. Es gibt eine Unzahl solcher Kompositionen, die bei den Italienern Misticheuza, bei den Franzosen Coq à l'ane, bei den Spaniern Enslada, bei den Engländern Dutch Chorus hießen. Mit der Lust am mehrstimmigen Gesang schwand diese Art des Quodlibets und das „Durcheinandt" ging aus dem Über- in ein Nacheinander, als das es heute noch im Potpourri lebt, nach dessen allgemeinem Tiefstand man aber die Leistungen des achtzehnten Jahrhunderts nicht beurteilen darf. Rathgebers Stücke im „Tafelkonfekt" zeugen von ursprünglicher komischer Kraft, sind voller geistreicher Einfälle und im Musikalischen, vor allem in der Ausnutzung der Kontrapunktik von achtunggebietendem Können. So war die große Beliebtheit dieser Stücke durchaus berechtigt und wir finden noch bei Mozart gelegentlich eine verwandte Spaßmacherei. Bedenklich an dieser Lustigkeit war nur, daß der Sinn für ernstes Empfinden im Liede überhaupt verloren zu gehen drohte, wie denn auch die gefühlsreicheren Texte der Lieder der Sammlung versagen, während die heiteren jenen Ton gut treffen, der noch heute im Studentenlied beliebt ist.

Die Zeit selbst fühlte, wie sehr ihr der echte, tiefschürfende Lyriker fehlte. Daher die Begeisterung, mit der Christian Günther (1695—1723) zumal von der Jugend begrüßt und trotz seines verfehlten Lebens hochgehalten wurde. Allsogleich vermochte ihm die Musik nicht zu folgen. Aber dreizehn Jahre nach seinem Tode bezeugt die Sammlung, mit der das neue reiche Lieder-

Digitized by Google

leben wieder einsetzt, seinen nachhaltigen Einfluß: „Sperontes Singende Muse an der Pleiße in 2mahl 50 Oden / der neuesten und besten musikalischen Stücke / mit den darzu gehörigen Melodien / zu beliebter Clavierübung und Gemüths-Ergötzung / nebst einem Anhange / aus J. C. Günthers Gedichten. / Leipzig / auf Kosten der lustigen Gesellschaft. / 1736." Bis 1745 erschienen noch drei weitere Teile des äußerlich glänzend aufgemachten Werkes, dessen Verfasser Joh. Sigism. Scholze 1705—1750) seine Verehrung für Günther auch als nachahmender Dichter betätigte. Ist sie auch schwächlich, so ist diese „Tugenddichterei" doch verdienstlich im Vergleich zu der unentwegt selbstzufriedenen Verspieltheit der andern. Komponist war Scholze nicht; die Musik zu den etwa 250 Stücken der Sammlung beschaffte er sich andersher. Seinen redaktionellen Grundsatz betont der Titel: die Lieder sollten sämtlich auch als Klavierstücke dienen. Das bedeutet den Sieg der in Frankreich seit Lully herrschenden Art, die zwischen Gesang und Instrumentalsatz keinen Formunterschied machte, sondern die Lieder zumeist aus Instrumentalstücken herauswachsen ließ, indem diesen nachträglich Texte unterdichtet wurden. Das deutsche Lied tritt von jetzt ab für die nächsten Jahrzehnte unter „französische Hörigkeit". Die instrumentale Begabung der Deutschen kam dieser Art entgegen, für die aber das starke Betonungsgesetz der deutschen Sprache ein Hindernis bildet, ganz abgesehen davon, daß auf diese Weise niemals das gerade uns Deutschen eigentümliche Lied entstehen konnte. Doch kehrt sich die zeitgenössische Kritik kaum jemals gegen den Grundsatz, sondern nur gegen seine mißlungene Anwendung, wenn diese Parodien zu ungeschickt gewählt waren und zum Widerspruch zwischen Textinhalt und Charakter der Musik, zu falschen Betonungen oder, wie besonders häufig, zur Unsangbarkeit führten. Leicht begreiflich ist es, daß in dieser Zeit der allgemeinen Franzosennachahmung man sich nicht mit der Übernahme ihrer Arbeitsweise begnügte, sondern zu ihren Liedern selber griff. Der Adel zumal, dem ja Französisch Umgangssprache war, bevorzugte die französischen Kompositionen und bis zum Ende des Jahrhunderts haben auch bewährte deutsche Komponisten französische Lieder veröffentlicht.

Sperontes hat den Bann gebrochen, der über dem deutschen Liedschaffen lag. Schon im nächsten Jahre 1737 erscheint in Halle eine „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden" von Joh. Friedr. Gräfe (1771—1787), die auch auf vier Bände gedieh. Aus dem Titel ergibt sich ein bewußter Gegensatz gegen Sperontes, wenn es darin heißt, daß zu den Oden „von den berühmtesten Meistern in der Musik eigene Melodeyen verfertigt worden" seien. Aber der richtige Grundsatz allein hilft nicht. Die Musiker hatten offenbar den Zusammenhang mit der Liedkunst des 17. Jahrhunderts verloren und wußten nicht mehr aus der Dichtung heraus die eigene Form zu schaffen. Von einigen Stücken Grauns und Ph. Em. Bachs abgesehen, sind auch hier alles im Grunde verkappte Tänze oder Kantaten. Die Dichtung versagte

Digitized by Google

eben vollkommen. Hier beherrscht Gottsched mit seiner platten Nüchternheit und moralisierenden Kühle das Feld, und dagegen vermochten auch die echten Singtalente des mit 72 Liedern die Hälfte der Sammlung beherrschenden Braunschweigers Konrad Friedrich Hurlebusch und Gräfes nicht aufzukommen.

Wie in der Dichtung, theoretisierte diese Zeit auch sehr lebhaft über das Wesen des gesungenen Liedes. Dabei spielte eine mißverstandene musikalische Einfachheit, die der Dichtung nichts hinzutun zu dürfen glaubte, eine verhängnisvolle Rolle. Sonst hätte ein G. Ph. Telemann (I., S. 415) ganz anderes zu geben vermocht. So aber deklamieren seine „Vierundzwanzig theils ernsthafte, theils scherzende Oden" (1741) hastig und kurz den Text ab. Und wenn nun der Dichter Friedr. Hagedorn war!? Rein literarisch bedeutete ja seine am französischen Esprit genährte witzige Art eine Hilfe gegen die langweilige Tugenddichterei der Gottschedianer. Aber vom Liede, in dem einer sich das Herz freisingen kann, ist hier nichts. Allenfalls eignete sich diese Dichtung zu lustiger Gesellschaftsunterhaltung. Und so sind auch in Valentin Görners „Sammlung neuer Oden und Lieder" (1742) die lebensfähigen Stücke jene, die — es ist eine Neuerung — mit dem Einfallen des Chores rechnen. Dieser Grundsatz wird zunächst von den Freimaurern aufgenommen und so eine neue Pflege des Chorliedes angebahnt. Wichtiger als diese mehr äußere, ist eine innere Bereicherung an musikalischem Gehalt, für die schon jede rein quantitative Zunahme der Musik Hoffnungen erweckt. Bei Görner wagen sich gelegentlich einige Takte des begleitenden Instrumentes allein hervor, bei den folgenden kommt es vereinzelt zu kurzen Zwischen- und Nachspielen. Bedeutsamer wird diese musikalische Bereicherung bezeichnenderweise erst bei einem Dichterwechsel. Anstelle Hagedorns tritt bei Joh. Ernst Bach (1722—1777) Gellert. Es ist für uns Heutige schwer, Gellert als Vertreter der Gemütstiefe zu werten, und wenn wir den Erfolg seiner geistlichen Lieder nachfühlen können, so begreifen wir schwer, daß den Zeitgenossen Gellerts Fabeln mehr boten, als gefällige Unterhaltung. Aber Ernst Bachs „Sammlung auserlesner Fabeln mit dazu verfertigten Melodeyen" (1749) zeigt, daß es vor allem die Naturempfindung Gellerts war, die die Phantasietätigkeit des Komponisten in Bewegung setzte. Ihr geht die musikalische Darstellung nach und gewinnt so gegen die vorangehenden eine außerordentliche Bereicherung, die selbstverständlich auch den Hörer ergriff. Hinzu kommt, daß die Länge der Texte mit ihren im Gang der Erzählung wechselnden Stimmungsbildern auch einen Wechsel der Melodie nahelegte. Ernst Bach entwickelt so die Anfänge der musikalischen Ballade. Im gleichen Geiste arbeitet der 1766 jung verstorbene Valentin Herbing, der in seinem „Musikalischen Versuch in Fabeln und Erzählungen des Herrn Professor Gellert" (1759) vor allem den dramatischen Gehalt herausholt. Seine musikalischen Fähigkeiten treten dabei so liebenswürdig hervor, daß

Digitized by Google

man sich auch heute mit ihren Gebilden befreunden könnte, wären nicht, wie schon der kritische Marpurg hervorhob, Gellertsche Fabeln „allzu kleine Objekte für die Tonkunst". Der eigentlich dichterische Gehalt ist eben zu gering für das große musikalische Aufgebot. Vielleicht hat sich deshalb diese Richtung die Liebe des Publikums nicht zu gewinnen vermocht. Dieses hielt an der Art des Sperontes, am französischen Couplet fest, das sich überall trällern und ohne weiteres auch als Instrumentalstück verwerten ließ.

In einem solchen Volksverlangen steckt immer ein berechtigter Kern. Kann es die nationale Kunst nicht befriedigen, so wird die Fremde herangezogen; bringt ihm edle Kunst nicht die Erfüllung, so siegt der Schund. Wir erleben das heute auf den Gebieten der leichten Musikdramatik (Operette) und der häuslichen Unterhaltungsmusik (Salonstück). Handelt es sich um Fremdgewächs, so muß es so in den heimischen Boden eingepflanzt werden, daß es mit den Säften der Heimat durchtränkt und zu einem eigenartigen Neuen umgewandelt wird. Das herrlichste Beispiel dafür ist Mozarts Verhältnis zur italienischen Oper. Für das Lied des 18. Jahrhunderts ist, allerdings in viel bescheidenerem Maße, etwas Ähnliches geleistet worden durch die **Berliner Schule**. Berlin tritt damit zum erstenmal führend in die deutsche Kultur ein und bestätigt so die Bedeutung Friedrichs des Großen auch für das Nationale in der Kunst. Auf musikalischem Gebiete zeigt sich übrigens auch äußerlich nicht ein solcher Widerspruch, wie auf literarischem, auf dem sich der König ganz französisch gab. Er war nicht umsonst Bewunderer Joh. Seb. Bachs und hielt in seinen Hauskonzerten auf einen strengen Geist. Durch die Stärkung der Hofkapelle hatte auch das gesamte Musikleben einen Aufschwung genommen. Die Berliner Luft begünstigte dann die starke Neigung zur Theorie, und der praktische Sinn befähigte zur Lösung jener Aufgaben der Kunstpolitik, für die es nicht des neuschaffenden Genies, sondern der Nutzanwendung guter Talente bedarf.

Diese Klarheit über Ziele und Wege zeigt gleich die erste Veröffentlichung, mit der die Berliner Schule 1753 hervortritt. Dieses Heft „Oden und Melodien" nennt weder Dichter noch Komponisten. Die treibende Kraft im Kreise war der Advokat Gottfried **Krause** (1712—1770), ein Liebhaber im besten Sinne des Wortes, auch darin, daß er ähnlich wie früher der Hamburger Rist mit Hilfe der Musik allgemeinere Erziehungsziele verfolgte. Zum Unterschied von jenem wandte er sich ganz dem weltlichen Liede zu, aber **Volkstümlichkeit** war auch ihm das Höchste. Die Musik des Liedes war ihm „ein Mittel, das dem Texte Flügel geben konnte, die Liedkunst überhaupt ein Instrument, die Geselligkeit zu heben und zu veredeln, ein Kulturband, das alle Stände einen, über alle Unterschiede hinwegreichen sollte" (Kretzschmar, a. a. O. 234). Leider sah er das dichterische Heil in Hagedorn, das musikalische ganz bei den Franzosen, „den geborenen Liederfreunden". In einer solchen Tatsache sehen wir erschüttert, wie ganz verwirrt unser geistiges

Digitized by Google

Volkstum war. Denn wie eng war die, wenn auch noch so anmutige Welt des französischen Couplets und Chansons gegen die das ganze Seelenleben umspannende des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert. Die musikalischen Grundsätze sind: leichte Faßbarkeit der Melodie, Vermeiden alles musikalischen Zierwerks und Unabhängigkeit der Melodie von der Begleitung. In alledem liegen Werte, aber es ist einseitig und zieht der Kunst zu enge Grenzen. Wie sehr es aber dem Volksverlangen entgegenkam, zeigt die glänzende äußere Entwicklung der Schule, die im nächsten Jahrzehnt über fünfzig Sammlungen veröffentlichte und auch in musikalischen Zeitschriften wirkte. Im einzelnen brauchen wir uns aber mit diesen Erzeugnissen der älteren Berliner Schule nicht abzugeben. Der in ihr waltende Geist der Nüchternheit, der jedem tieferen Gefühl abholden Aufklärung, der Phantasielosigkeit, für die uns die Hagedornsche Witzelei und lebensfremde anakreontische Spielerei nicht schadlos halten können, machen für uns das Ergebnis trotz der gesunden Absicht ungenießbar.

Erfreulich ist nur die Neubelebung des geistlichen Liedes, die durch Gellerts Kirchenlieder bewirkt wird, deren moralisierender Charakter kein Hindernis für die höchste Beliebtheit wurde. In den drei Jahren nach dem Erscheinen der geistlichen Lieder sind über 250 Kompositionen zu denselben zu verzeichnen. Unter diesen Liederheften ist eines von dauernder Lebenskraft: Ph. Em. Bachs (vgl. II, S. 36) „Geistliche Oden und Lieder" vom Jahre 1758. „Wie in seinen Instrumentalwerken, ist Bach auch in diesen Oden der geistreiche elastische Improvisator, sie sind elementare Ergüsse hochgestimmter Stunden." Das Werk steht in seiner Umgebung ganz vereinzelt und weist auch in seinem religiösen Charakter in die Zukunft. Es fällt ganz aus der Berliner Schule heraus.

Wie sich diese in ihre allzu enge Volkstümlichkeit und in die Hagedornsche Spielerei verrannt hatte, wäre sie niemals fähig gewesen, den nun allmählich einsetzenden gewaltigen Aufschwung der deutschen Lyrik mitzumachen, wenn ihr nicht von anderer Seite neue Kräfte zugeflossen wären. Am ergiebigsten wurde das Singspiel (vgl. den nächsten Abschnitt), dessen Siegeszug 1766 begann. Menschen, die man greifbar vor sich sah, die in dem wirklichen Leben entnommenen Geschehnissen handelnd auftraten, konnten keine Hagedornschen Witzeleien singen. In diesen Stücken trat das Leben selbst in seine lyrischen Rechte; jeder mußte singen, wie es seinem Alter, seinem Geschlechte, seinem Stande entsprach. Wer hätte sich der Einsicht verschließen können, daß ein Ähnliches auch außerhalb des Theaters innerstes Gebot gerade eines volkstümlichen Singens war. Und so bricht jetzt eine wahre Flut von Liederheften für verschiedene Altersstufen und Lebenslagen herein. Das bedeutete gegen früher eine große Bereicherung, auch wenn die einzelnen Lieder keine wertvollen Kunstgebilde waren. Auch wurde der beteiligte Kreis des Volkes außerordentlich erweitert, zumal da Joh. Adam Hiller

Digitized by Google

(vgl. II, S. 22f.), der Schöpfer des Singspiels, als vorzüglicher Pädagoge vor allem auch das Lied für Kinder und für die Jugend unter so hochstehenden Gesichtspunkten anbaute, wie sie erst die Gegenwart wieder gewonnen hat. Dieses ganze Streben nach echter Volkstümlichkeit mündete in die dichterische Bewegung ein, die gleich dem Singspiel ihren Anstoß von England erhalten hatte und in Herders Volksliedsammlungen und dem Dichten des Göttinger Hainbundes die ersten vollwichtigen Früchte trug.

An den beispiellosen Aufschwung, den die deutsche Lyrik im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nahm, vermochte das deutsche Liedschaffen nicht gleich Anschluß zu gewinnen, trotzdem vereinzelte Musiker mit gutem Beispiele vorangingen. Denn das 1780 von Gluck veröffentlichte Heft „Klopstocks Oden und Lieder" — als Buch waren die Oden 1771 erschienen — ist von dauernder Bedeutung in seiner vollkommenen Einheit mit dem Text und dem Reichtum an Rhythmus und Melodie. Während die Dichter (Klopstock selbst, Wieland, Voß, Goethe) begeistert zustimmten, blieben die Musiker gegen das Beispiel kühl. Nur Christ. Gottl. Neefe (1748—1798), der treffliche Lehrer Beethovens, bewährte seine hohe geistige Bildung auch im Verständnis der neuen Dichtung. Er war schon 1776 mit Klopstockschen Oden hervorgetreten, die die Beeinflussung durch Glucks Musik, aber doch auch starke Eigenwerte zeigen. Überhaupt bekunden alle seine Liederhefte einen eigenartigen Kopf, vor allem die „Serenaten beim Klavier zu singen" (1777) und sein letztes Werk, „Bilder und Träume" von Herder. Der echte Dramatiker, als der sich Neefe in seinen Singspielen bewährt, zeigt sich auch hier in einem phantasievollen Erfassen des Untergrundes, aus dem die Dichtung herausgeflossen ist.

Dadurch wächst die geistige Welt des Liedes. Seit dem Kirchenlied der Reformation war die Gleichwertigkeit von Dichtung und Musik zerstört. Durchs ganze 17. Jahrhundert hatte die Musik das Übergewicht gehabt. Es war natürlich ein unkünstlerisches Mißverhältnis, wenn die großen Mittel der Musik an kleinliche Objekte der Dichtkunst verschwendet wurden. Und so war denn die Folge, daß gerade die einsichtige Theorie mit dem an sich berechtigten Verlangen nach musikalischer Einfachheit — man sagte fälschlich Volkstümlichkeit — den Anteil der Musik im Liede ständig vermindert hatte. Jetzt aber war die Lyrik in jedem Betracht bedeutend geworden, und das Lied hatte die Aufgabe, die Musik zu dieser Höhe hinaufzusteigern. Beim Lied handelte es sich damals aber zumeist um häuslichen Gesang. So erfreulich das an sich ist, liegt darin doch auch wieder eine Hemmung. Die Sonderstellung der Musik setzt für ein reproduzierendes Genießen im Gegensatz zu Dichtung und bildender Kunst technische Fähigkeiten voraus. Ich kann ein lyrisches Gedicht ohne weiteres mir zu eigen machen, wenn meine Empfindungsfähigkeit dafür ausreicht. Um ein bedeutendes Lied singen zu können, langt aber noch nicht einmal die Begabung mit einer guten Stimme. Hier

Digitized by Google

erkennen wir, welch ungeheure Bedeutung für das geistige und seelische Leben des Volkes jenen Komponisten zukommt, denen es gelingt, bedeutende lyrische Dichtungen verhältnismäßig einfach zu vertonen, und dabei doch ihren Gefühlsgehalt zu erschöpfen. Denn erst, wenn diese letzte Forderung erfüllt ist, darf man von echter Volkstümlichkeit sprechen. So wurde denn das Ziel, das sich die Berliner Schule gestellt hatte, erst jetzt wirklich wertvoll; denn die Hagedornschen Witzeleien und Gottschedschen Plattheiten, ja sogar Gellerts nette Gemütlichkeit „einfach" zu vertonen, war nicht nur leicht, sondern bedeutete auch im höheren Sinne keinen Gewinn.

Damit haben wir die geschichtliche Bedeutung bereits umrissen, die einem Johann Abraham Peter Schulz (geb. 1747 zu Lüneburg, seit 1773 in Berlin, gestorben 1800 in Schwedt) zukommt. Denn er hat seine Aufgabe in diesem Sinne erfaßt und dadurch der Berliner Schule ihre große Bedeutung erst verschafft. Gleichzeitig, zum Teil in gleicher Richtung, aber auch über ihn hinausstrebend, wirkten neben ihm Reichardt und André. Schon Reichardt, der erste Biograph des zu früh verstorbenen Schulz, hat betont, daß dessen Bedeutung auf der „Reinheit seiner Natur und der modernen Richtung seines Geistes" beruhe. Die erstere bekundet sich in der vollen Selbstlosigkeit des Künstlers, der sich ganz als Diener am Dichterworte auffaßte. Mit bewundernswerter Lauterkeit hat er jeden falschen Effekt vermieden und lediglich danach gestrebt, die besten Dichtungen durch seine Melodien ins Volk zu tragen. Die „moderne Richtung" seines Geistes lag in seinem innigen Verhältnis zur neuerblühten deutschen Lyrik. In dieser Versenkung ins Dichterische, der restlosen Hingabe an den Dichter, kann man ihn einem Hugo Wolf vergleichen, wenn er auch im Aufgebot der musikalischen Mittel unendlich bescheidener ist. Er hat in der Form immer die vollkommene Einheit mit der dichterischen Vorlage erreicht, und wo sein seelisches Erfassen zulangte, entstand schlechthin Vollkommenes. An dieser geistigen Beschränkung liegt es, wenn er nicht zu den ganz Großen gehört. Sein Gefühlsbereich erstreckt sich nur auf das Einfache, Kindlich-Heitere, auf Naturfreude und harmlosen Lebensgenuß. In den drei Teilen seiner „Lieder im Volkston" (1785) ist eine Fülle des noch heute Lebensfähigen. Fast einzig in ihrer Art sind die ganz kurzen Liedchen von oft nur sechs Takten; für die Zeit bedeutsamer waren jene Lieder, die den Chor einbeziehen, weil dadurch der Chorgesang außerordentlich gefördert worden ist. Dabei dürfen wir nicht an unsere großen Chöre denken, sondern an ein mehrstimmiges Singen im engsten Kreise.

Vielleicht hat Joh. Friedr. Reichardt bei seinem Freunde Schulz die „Reinheit der Natur" nur so scharf betont, weil er in sich selbst ihren Mangel fühlte. Denn dieser hoch- und vielseitig begabte Mensch ist durch seine sachlich meist nicht begründete Vielgeschäftigkeit, durch unbeständigen Charakter und eine auch im Künstlerischen immer wieder durchbrechende Flatterhaftigkeit um das Höchste betrogen worden, zu dem er wohl berufen war. 1752 zu

Digitized by Google

Königsberg geboren, ist er weit umhergereist und wurde auch durch seine Berliner Hofkapellmeisterstelle (seit 1775) von seiner Unstetigkeit nicht geheilt, in der er seine Kräfte vielfach verzettelte. 1794 wurde er seiner revolutionären Ideen wegen entlassen und zog sich nach Giebichenstein zurück, wo er 1796 Salinendirektor wurde und 1814 starb. Er hat sich als Musikschriftsteller und Herausgeber von Zeitschriften betätigt, als Komponist auf den verschiedensten Gebieten, auch in Oper und Singspiel, Erfolg gehabt. Seine dauernde Bedeutung aber liegt im Liede, zu dessen fruchtbarsten Anbauern er gehört. In etwa dreißig Sammlungen hat er gegen 700 Lieder veröffentlicht. Wir brauchen uns rückschauend an das weniger Gelungene nicht zu halten. Er beginnt (1773) als echter Vertreter der Berliner Schule, aber so gut ihm auch manches volkstümlich einfache Lied gelang, seine eigentliche Begabung kam erst zur rechten Entfaltung, als er vom Jahre 1794 an sich eingehender mit den Dichtungen Goethes, mit dem er seit 1780 in Verbindung stand, und Schillers befaßte. Über sein Verhältnis zur Dichtung hat er schon in einem früheren Werke, den 1779 erschienenen „Oden und Liedern", bemerkt: „Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichts von selbst, ohne daß ich danach suche, und alles, was ich weiter daran tue, ist dieses, daß ich sie so lang mit kleinen Abänderungen wiederhole und sie nicht eher aufschreibe, als bis ich fühle und erkenne, daß der grammatische, logische, pathetische und musikalische Akzent so gut miteinander verbunden sind, daß die Melodie richtig spricht und angenehm singt, und das nicht für eine Strophe, sondern für alle." Bei diesem Verhältnis zur Dichtung ist es leicht erklärlich, daß größere lyrische Gebilde ihn außerordentlich befruchten mußten. So stellt sich bei ihm bei Goethe und Schiller von selbst eine reichere musikalische Ausgestaltung ein, die Begleitung trennt sich vom Gesang, die Melodie dehnt sich, die Einführung neuer Satzglieder wird notwendig. Er scheut auch nicht davor zurück, größeren Dichtungen gegenüber die Formen des Liedes zu zerbrechen und Rezitative, kleine ariose Stellen mit ausgesprochenen Liedgebilden zu vereinen, wodurch er zum wichtigsten Vorbereiter des neueren Liedes wird, wie es von Schubert seine bedeutsamste Gestaltung erhält. Es ist sehr erfreulich, zu beobachten, wie in der Beschäftigung mit diesen bedeutsamen Texten seine Melodik gewinnt, schwungvoller, eigenartiger und gesangreicher wird. Reichardt hat nicht weniger als 128 Kompositionen zu Goetheschen Gedichten geschaffen.

Ein Jugendfreund Goethes war Joh. André (1741—1795) aus Offenbach, einer der erfolgreichsten Singspielkomponisten seiner Zeit. Für ihn dichtete Goethe „Erwin und Elmire", das 1775 den größten Erfolg von allen Singspielen Goethes gewann und André den Ruf als Kapellmeister nach Berlin eintrug. Leider hat er seine großen Anlagen nie vertieft, niemals wirklich gründliche Studien getrieben und noch nicht einmal seine Kräfte zusammengenommen. Vielleicht hat ihn aber gerade dieser „Dilettantismus"

Digitized by Google

dazu befähigt, in einer allzu gelehrten Zeit den echten Volkston zu treffen. Wir singen noch heute von ihm „Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher". Merkwürdig ist noch, daß er, der als erster 1775 die zwei Jahre zuvor entstandene „Lenore" Bürgers komponierte, dafür die durchkomponierte Form wählte, und so die erste deutsche Ballade großen Stils schrieb, ein Wurf, wie er ihm nicht wieder gelang, mit bedeutendem Charakterisierungsvermögen und hervorragender Anteilnahme der instrumentalen Begleitung, die sich aufs innigste mit dem Gesangstext vermählt. Aber der dauernde Gewinn liegt doch darin, daß er süddeutschen Humor und Gemütlichkeit zur Geltung brachte.

Man müßte annehmen, daß das um 1775 fast gleichzeitig erfolgte Auftreten dieser drei bedeutenden Liederkomponisten sofort eine starke Betätigung der Berliner Schule hervorgerufen hätte. Aber diese Wiedergeburt wurde gehemmt oder doch verzögert durch den mephistophelischen Streich des Hauptvertreters der Berliner Aufklärung, Friedrich Nicolai, dessen „Feyner kleyner Almanach vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder" (1777/78) als Vernichtungsstreich gegen die aufblühende Liebe zum echten Volksliede gedacht war. Schließlich hat auch hier der böse Wille Gutes gewirkt, indem die zahlreich mitgeteilten echten Volksliedmelodien den nach Volkstümlichkeit strebenden Komponisten deutsche Vorbilder an Stelle der abgenutzten und wesensfremden französischen boten. Aber zunächst war doch vor allem der Berliner Komponistenkreis irre geworden, und es gelang erst Ende des Jahrhunderts der Gewandtheit Reichardts, für verschiedene größere Sammlungen die Berliner Liedertalente wieder zu vereinigen. Der Gesamtstand dieses „Blumenstraußes", „Blumenkranzes" usw. ist musikalisch höher, und wir begrüßen darin vor allem die Einwirkung von Schulz. Dann aber erhält die Berliner Schule zum Abschluß noch zwei bedeutende Talente in Kunzen und Zelter. Der als Schöpfer vor allem dänischer Opern (Holger danske) bekannte Aemil Kunzen (1761—1817) hat auch als Liederkomponist („Weisen und lyrische Gesänge", 1788) dort das Beste gegeben, wo er sein dramatisches Empfinden einschießen konnte. Karl Fr. Zelter (1758—1832) ist mit seinem Hauptwerk „Sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen" zwar erst 1810 hervorgetreten, wurzelt aber doch in der Berliner Schule. Von seinen einfachen Liedern werden heute noch manche gesungen (Der König von Thule, Musensohn, Urians Reise), und auch als Gründer der „Berliner Liedertafel" und damit Vorkämpfer einer ausgiebigen Pflege des Männerchorgesangs erfreute er sich allgemeiner Schätzung. Aber der in seinem Briefwechsel mit Goethe vielfach griesgrämige Mann hat überdies in seinen Gratulationsliedern und Ständchen eine Fülle feiner und liebenswürdiger Musik geschaffen und dem Geselligkeitsliede die anmutigste Seite abgewonnen. Daneben ist er gleich Reichardt und Kunzen bedeutend als Erweiterer der Form. An Stelle der einfachen strophischen Wiederholung tritt die nach dem Gehalte

Digitized by Google

der Dichtung sich richtende Variation, die durch eingeschobene Glieder nach Bedarf erweitert wird. So weist denn an ihrem Ende die Berliner Schule auf die große Zeit des deutschen Liedes hin, die allerdings an anderm Orte herausgeführt wurde. —

Für die deutsche musikalische Kultur war es ein großer Segen, daß nach wie vor auch die kleinen Residenzen und Bürgerstädte Mittelpunkte eines regen Musiklebens blieben. Auch wenn der Kreis der hier Wirkenden nicht weit reichte, brachte doch gerade diese landschaftliche Mannigfaltigkeit, in der das Stammestum stark zur Geltung kam, den großen Reichtum der Erscheinungen zustande. Vielfach möchte man von „Filialen" der Berliner Schule sprechen. So in Hamburg, wo die hochbegabte Tochter Reichardts, Luise (1788—1826), wirkte. In Dessau lebte der von Goethe hochgeschätzte Fr. Wilh. Rust (1739—1796), ein ausgezeichneter Violinspieler und bewährter Komponist für sein Instrument. Seine „Oden und Lieder" (1784) ehren in ihrem ernsten Gehalt seinen Lehrer Neefe. In Halle vertrat D. G. Türk (1750—1813), der Lehrer des Balladenmeisters Karl Loewe, als Orgelspieler bedeutend, eine vornehme Volkstümlichkeit im Liede. Auch Breslau, Leipzig und Dresden sind solche Mittelpunkte einer eifrigen Liedpflege. Überall sind die Dilettanten stark beteiligt. In Weimar sind sie sogar die Bekanntesten, so die aus Goethes Leben uns vertraute Corona Schröter (1751—1802) und der für einprägsame Melodik hervorragend begabte Freiherr Siegmund von Seckendorff (1744—1785).

Eigenartiger steht neben der Berliner Schule eine schwäbische, aus der sich scharf geprägte Charakterköpfe hervorheben. Da ist Chr. Rheineck (1748—1796), der Gastwirt „Zum weißen Ochsen" in Memmingen. Seine Melodien zeigen in den Mängeln der Kompositionstechnik den Liebhaber, sind aber wohlklingend und von echter Volkstümlichkeit. Hat diesen Mann sein Freiheitsdrang zum Dorfwirt gemacht, so büßte ihn Chr. Fr. D. Schubart (1739—1791) mit zehnjähriger Gefangenschaft auf dem Hohenasperg. Hier war ihm die Musik die beste Trösterin. Das erste Heft seiner „musikalischen Rapsodien" ist noch von der Feste datiert. Er besaß die Gabe der Volkstümlichkeit in der Musik, für die er in seinen wertvollen ästhetischen Schriften unablässig eintrat, auch in der Praxis. Der bedeutendste dieser Süddeutschen ist Joh. Rud. Zumsteeg (1760—1802), Schillers Jugendfreund von der Karlsschule. Im Gegensatz zu den meisten Norddeutschen wahrte er auch in seinen volkstümlichen Liedern der Begleitung eine bedeutendere Stellung. Der quellende Reichtum seiner Melodie, die starke, manchmal allerdings etwas sentimental angefärbte Empfindung weisen schon auf die spätere Zeit hin. Zumsteeg hat aus dem Melodrama Bendas (vgl. II, S. 28) sehr starke Anregungen gewonnen. Es bot ihm das Mittel, größere Dichtungen, die sich einer geschlossenen Liedform niemals gebeugt hätten, zu vertonen. Klopstocks gewaltige „Frühlingsode" war sein erster bedeutsamer Versuch auf

Digitized by Google

diesem Gebiet. Noch wertvoller wurden für ihn die hier gewonnenen Anregungen zu einer schlagkräftigen, innerlich dramatischen Musik für die Komposition der Ballade, deren erster Meister Zumsteeg ist. Ein allzu eiliges, jeglichen Vorwurf sofort aufnehmendes Schaffen ist daran schuld, daß verhältnismäßig nur wenige seiner zahlreichen Schöpfungen sich zum Meisterwerke gestalteten. Um so höher ist seine Bedeutung als Anreger des größten Liedermeisters aller Zeiten, Franz Schubert, und des bedeutendsten aller Balladenkomponisten, Karl Loewe. —

Im Verhältnis zum deutschen Norden kommt in Österreich eine innerlich deutsche Musik erst spät zum Durchbruch. Zwar hatte Gluck die Herrschaft des bis dahin allmächtigen Italienertums durchbrochen, aber, wie ja schon sein Fortgehen aus Wien bezeugt, wie das spätere Schicksal Mozarts in traurigster Weise zeigt, war das Welschtum keineswegs überwunden. Immerhin beginnt nach Gluck auch in Österreich eine eigene deutsche Liedkomposition, und da lehrt die Tatsache, daß man hier selbst bei kleinen Meistern einer frohen sinnlichen Schönheit, einer wohltuenden Wärme begegnet, die man auch bei den bedeutenden norddeutschen Künstlern nur selten findet, daß die Vorherrschaft der Italiener auch ihr Gutes gehabt hatte. Die erste österreichische „Sammlung deutscher Lieder für das Klavier" erschien erst 1778, fand aber auch gleich starken Beifall. Mit ihren drei Fortsetzungen bringt die Sammlung hauptsächlich Lieder von Jos. Ant. Steffan (geboren 1726), Friberth (geboren 1736) und L. Hofmann (1733—1793). Diese Lieder zeigen bereits, so verschieden an Wert sie auch sind, eine wesentlich höhere Bedeutung des Klavierparts, als bei den Norddeutschen. Bei Haydn ist dann dem Klavier die erste Stellung eingeräumt, so daß die Singstimme oft nur nebenher geht. Haydn, der sich damals schon auf allen übrigen Gebieten der Musik versucht hatte, war gerade durch die erwähnte Liedersammlung zur Liedkomposition an- oder besser aufgeregt worden. Er fand, wie er am 20. Juli 1781 schrieb, daß die Lieder Hofmanns „elendig" komponiert seien. „Und eben weil der Prahlhans glaubt, den Parnaß alleinig gefressen zu haben, und mich bey einer gewissen großen weld in allen Fällen zu unterdrücken sucht, hab ich diese nemblichen drei Lieder um der nemblichen groß sein wollenden weld den unterschied zu zeigen, in die Music gesetzt." Dieser bei Haydn so seltene Ärgerausbruch hat auf seine Liedkomposition nicht befruchtend gewirkt. Wenn auch mehrere gefällige und tiefer empfundene Weisen unter den 36 Liedern stehen, die wir von ihm besitzen, so sind sie doch innerhalb seines Gesamtwerkes und für die Entwicklung unbedeutend. Von Mozart sind zu seinen Lebzeiten nur fünf Lieder gedruckt worden, darunter das meisterhafte „Veilchen". (Das bekannte „Wiegenlied" ist nicht von ihm, sondern von dem Berliner Flies.) Später sind 30 Lieder von ihm gesammelt worden. Es ist sicher einer der größten Verluste, die die deutsche Gesangslyrik treffen konnte, daß Mozart nicht öfter zur Vertonung eines wirklich

Digitized by Google

bedeutenden Liedtextes gekommen ist, denn er war ja auch in der kleinen Form ein unvergleichlicher Meister, und wußte auch das kurze Gebilde mit der Schönheit und der Stärke seines Empfindens zu erfüllen. Glücklicherweise hat er in seinen Opern und Singspielen manche echten Lieder eingelegt („Wer ein Liebchen hat gefunden", „Ihr, die ihr Triebe des Herzens kennt", die Papageno-, die Sarastrolieder u. a.). Sie haben gerade durch den Zusammenhang, in dem sie stehen, eine Verbreitung erhalten, die ihnen sonst kaum hätte zuteil werden können, und haben auf die Komposition im höchsten Maße eingewirkt.

So war auf diesem Gebiete der Ausgleich zwischen nord- und süddeutsch geschaffen und der Weg ins unvergleichliche Land des Schubertliedes bereitet.

II. Singspiel und Oper

Die deutsche Literatur hatte sich seit Gottsched den Gewinn des Dramas als Hauptaufgabe gestellt. Gegenüber seiner einseitigen Nachahmung der Franzosen hatte Lessings „Miß Sara Sampson" 1755 erwiesen, daß das englische Schauspiel für uns fruchtbarer werden konnte. Bis zur „Minna von Barnhelm" (1767) dauerte es allerdings noch zwölf Jahre; immerhin kam sie früher, als die den neuen Geist bekundende Lyrik, und die Sehnsucht nach einer deutschen Nationalbühne war nicht mehr zu ersticken, zumal Lessings kritische Tätigkeit am Hamburger Nationaltheater (1767) alle ernsten Geister aufwühlte. Dann folgten mit „Emilia Galotti" (1772) und vor allem Goethes „Götz" (1773) Werke, die nicht nur künstlerisch die höchste Erfüllung brachten, sondern auch das Volk als Ganzes aufwühlten, ihm erst wieder zum Bewußtsein brachten, was das Theater eigentlich sein könnte.

Wie im ganzen deutschen Geistesleben nach dem Dreißigjährigen Kriege hat auch auf dramatischem Gebiete die Musik früher dem Ziele großer Kunst zugestrebt, als die Dichtung. Freilich mußten gerade hier diese Bemühungen um so eher versagen, als das Gedeihen der Oper von der ihr verbundenen Dichtung abhängig ist. So scheiterten denn die Versuche zur nationalen Oper, unter denen der Hamburger (I, S. 298) der bedeutendste ist, und ein hochbegabter Musikdramatiker, wie Hasse, ging ganz an das Italienertum verloren. Daß aber 1762 Glucks „Orpheus" für diese Bewegung zunächst ohne Wirkung blieb, zeigt die besondern Schwierigkeiten, unter denen die Oper bis ans Ende des Jahrhunderts, ja noch bis in die Mitte des nächsten zu leiden hatte. Die Oper war durchaus höfische Kunst. War das Hofleben im Zeitalter des Absolutismus überall unvolkstümlich, so war es in Deutschland obendrein undeutsch. Sprache und Umgangsformen waren französisch, ebenso das Ballett und die Komödie; die letztere an Beliebtheit weit überbietende Oper war italienisch. Sie wurde gewissermaßen fertig aus Italien bezogen

Digitized by Google

oder an Ort und Stelle in italienischen Gewächshäusern durchweg von italienischen Gärtnern gezüchtet. Die Oper erheischt nun einen so kostspieligen äußeren Aufwand, daß im 18. Jahrhundert außer den Höfen dazu niemand imstande war. Das einzige Hamburg macht den Versuch, der aber auch bei größter Opferwilligkeit auf die Dauer schon an der Sängerfrage scheitern mußte. Nur ein national bewußter Fürstenhof konnte hier die Besserung bringen, wie denn auch die vorübergehende Neigung des Kaisers Joseph II. sofort nicht nur die Bemühungen sondern auch die Leistungen der Nationaloper gewaltig emporschnellen ließ.

Glucks Reformoper aber hat mit dieser deutschnationalen Bewegung nichts zu tun. Sein 1762 erscheinendes Reformwerk heißt „Orfeo“ und ist italienisch, und als der grundsätzliche Erfolg ausbleibt, geht Gluck nach Paris, komponiert — französische Texte und stellt sich an die Spitze der national-französischen Bewegung gegen die Italiener. Da war es denn in der Tat auch für uns Deutsche ein Glück, daß er nach seinem Bekenntnis keine Nationalmusik anstrebte, sondern sich in einen weiteren Rahmen einstellte: ins Bekenntnis zur Natur. Diese Rousseausche Losung stand auch auf der Fahne Lessings und der deutschen „Sturm und Drang“-Bewegung. Die „Natur“ aber ist beim einfachen Volke. So begegnet sie sich hier mit dem Streben nach Volkstümlichkeit, das im deutschen Liede schon im 17. Jahrhundert vielfach lebendig gewesen und neuerdings von der „Berliner Schule“ als Programm aufgestellt war. Diese Fahne führte zunächst das „deutsche Singspiel“ zum Siege.

Gemeinsam ist diesen musikalischen Strömungen die Gegnerschaft gegen die italienische opera seria, die als verkörperte Unnatur erschien. Gluck bekämpfte sie vom Boden der französischen Oper aus, aber als innerlich deutscher Künstler; Mozart überwand sie mit ihren eigenen Mitteln, die er der Tiefe deutschen Empfindens dienstbar machte; das deutsche Singspiel ging eigentlich am Gegner vorbei und erreichte so am ehesten das allerdings zunächst nicht sehr hoch gesteckte Ziel. Es litt am gleichen Mangel wie das „Berliner“ Lied. Es sah die Volkstümlichkeit in künstlerischer Entsagung, sowohl in den musikalisch-schöpferischen Mitteln, wie in den Ansprüchen an die Wiedergabe, die dem musikalischen Dilettanten möglich sein sollte. Daß es trotzdem so Gutes wirkte und in Mozarts „Entführung“ und „Zauberflöte“ auch in die Höhen der Kunst stieg, lag an seinem gesunden Grundgedanken der Wahrheit und Volkstümlichkeit. —

Die übliche Bezeichnung des Dramatikers Christian Felix Weiße (1726 bis 1804) und seines musikalischen Mitarbeiters Joh. Ad. Hiller (1728—1804) als Schöpfer des deutschen Singspiels ist etwas hoch gegriffen. Auch wenn wir von jenen Leistungen der Hamburger Oper absehen, die dem späteren Singspiel sehr nahe kommen, beschränkt sich Weißes Verdienst wesentlich auf eine Übertragung eines blühenden fremden Besitzes auf deutsches Gebiet.

Digitized by Google

Die eigentliche Singspieloper — die italienische opera buffa erwächst aus einem andern Boden — war eine Schöpfung Englands. Hier hatte John Gays „the Beggars opera", die „Bettleroper" (I, S. 429), mit der von Pepusch zurecht gemachten Musik einen Riesenerfolg gehabt. Beruhte der zunächst auf der dem Volksempfinden entsprechenden Satire gegen die italienische Oper, so war doch seine dauernde Wirkung die Ballad-Opera d. i. Lieder-Oper, in der nun ohne satirische Nebenabsicht Volks- und Gassenlieder eingelegt waren. Das beste dieser Stücke „Der Teufel ist los" mit der Fortsetzung „Der fröhliche Schuster" war bereits 1743 mit den englischen ohne Begleitung gesungenen Melodien in Berlin aufgeführt worden, doch ohne Erfolg. Dieser ward in um so reicherem Maße der Bearbeitung Chr. Fel. Weißes zu teil, die 1752 der vielgewandte Leipziger Theaterdirektor H. G. Koch, der schon zuvor italienische Intermezzi (I, S. 291) für die deutsche Volksbühne nutzbar gemacht hatte, zur Aufführung brachte. Da setzte der Siebenjährige Krieg im schwer heimgesuchten Sachsen dem Theaterspiel ein Ende.

Diese Zwischenzeit wurde dadurch fruchtbar, daß Weiße 1759 zu längerem Aufenthalt nach Paris kam, wo Rousseau mit seinem „Dorfwahrsager" (1752) den Anstoß zur rasch aufblühenden Entwicklung der französischen Spieloper gegeben hatte (I, S. 312). Der anschmiegsame Weiße hat hier so zahlreiche Anregungen erhalten, daß er für den Rest seines Lebens davon zehrte. Er unternahm jetzt 1766 nochmals eine Bearbeitung des bereits zweimal umgearbeiteten Singspiels „Der Teufel ist los", für deren Wirkung entscheidend wurde, daß man an die Stelle der englischen Originalmusik eine neue deutsche setzte. Und ihr Schöpfer Joh. Ad. Hiller bewährte seine pädagogische Weitsicht (vgl. II, S. 13) darin, daß er Kochs an der Berliner Liederschule genährtes Verlangen, die Musik müsse „durchaus liedermäßig, leicht und so sein, daß jeder Zuschauer imstande wäre, allenfalls mitzusingen", nur für die Lieder der einfachen Personen annahm, für alles Gehobene aber reichere Musikformen wählte. So wurde der Weg zur komischen Oper frei. Den ungeheuren Erfolg entschieden freilich vor allem die einfachen Lieder, für die Hiller vorzüglich begabt war. Dichter und Komponist vermochten kaum der Nachfrage zu genügen. Weißes ursprüngliche Schöpferkraft ist gering. Er lehnte sich an französische Vorlagen an (in „Lottchen am Hofe" und der „Liebe auf dem Lande" an Favart, in der „Jagd" an Collé, im „Dorfbarbier" an Sedaine), ging aber frei zu Werk, ersetzte z. B. den französischen Vers durch deutsche Prosa, übertrug auch die Gestalten durchaus ins Deutsche und steht in den leicht den Volkston streifenden Liedern unter den Zeitgenossen auf achtbarer Höhe. Viel bedeutender ist Hillers Musik. Bei der Lebenswahrheit der Geschehnisse, aus denen heraus leibhaftige Menschen zu singen hatten, verbot sich die galante Liederwitzelei Hagedorns. Hier war nur echte Volkstümlichkeit am Platze. Was vom rein musikalischen Standpunkt ein Hemmnis war, daß

Digitized by Google

er nämlich für Schauspieler zu schreiben hatte, die keine musikalische und gesangstechnische Bildung besaßen, erzwang eine leichte Fassung, die jeder singen konnte. Weißes Lieder in Hillers Vertonung (z. B. „Schön sind Rosen und Jasmin", „Als ich auf meiner Bleiche mein Stückchen Garn begoß", „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt", „Ohne Lieb' und ohne Wein") wurden zu wahren Volksliedern, die weit über die Grenzen Deutschlands hinaus Verbreitung fanden. Für die Zuhörerschaft aber muß es eine Wonne gewesen sein, jetzt statt der halsbrecherischen Koloraturkunststücke der italienischen Schule Lieder zu hören, die jeder daheim aus dem Gedächtnis nachsingen konnte.

Rasch gewann die Singspielliteratur einen riesigen Umfang. In den Jahren 1771—1786 sind in Berlin über hundert aufgeführt worden. Leider hielt sich die Gattung bei diesem Massenbetrieb nicht auf der Höhe. Vor allem die Dichtung verflachte ins Hausbackene und Rührselige, vielfach spielte auch eine äußerliche Romantik — wir sind im Zeitalter Wielands und Musäus' — hinein. Gesunder hielt sich die Komik. Wir wollen aber nicht vergessen, daß wir Goethe und Mozart, wenn auch leider nicht in gemeinsamer Arbeit, auf diesem Wege begegnen. Noch weniger dürfen wir übersehen, daß weite Volkskreise durch das Singspiel überhaupt erst für musikalische Kunst gewonnen wurden. Als Seltsamkeit sei erwähnt, daß in Rostock sich herrschaftliche Dienstboten zu einer Singspielgesellschaft zusammentaten.

Den besten Singspielkomponisten sind wir schon im vorangehenden Abschnitt bei der Darstellung des Liedes begegnet. Wir brauchen sie hier nur zu nennen, da sie keine Bereicherung der Gattung brachten. Neben Georg Benda („Dorfjahrmarkt", „Romeo und Julia", „Der Holzhauer"), Chr. Gottl. Neefe („Amors Guckkasten") stehen aus dem Goethekreise Joh. André, Friedr. Reichardt und Chr. Kayser (1755—1823).

Drang das deutsche Singspiel sogar nach Frankreich und England, so war es in Österreich natürlich noch herzlicher willkommen. Freilich wirkten hier die literarisch-dramatischen Bestrebungen nicht so stark und die italienische Oper war hier tiefer ins Volk gedrungen. Aber das angeborene Sing- und Spieltalent verlangte doch nach eigener Betätigung, und so wurden die groben Bernardonpossen von Josef Kurtz, an deren Musik Haydn mitgearbeitet hat (II, S. 143), eine gute Vorbereitung, während Glucks französische Singspiele (I, S. 478) wohl nur der Hofgesellschaft zugute kamen. Aber die österreichische Musik hatte unter Führung Haydns eine feinere Komik, einen reineren Humor entwickelt, den dann Mozart mit seiner „Entführung aus dem Serail" (1782) in nie übertroffener Weise für das Singspiel fruchtbar machte. Zu welchen Höhen würde er bei seiner leidenschaftlichen Begeisterung für die Gattung das deutsche Singspiel geführt haben, wenn Kaiser Joseph II. mit treuerer Liebe an seiner Gründung des deutschen Nationalsingspiels gehangen hätte, das 1778 mit Ignaz Umlaufs „Bergknappen" eröffnet worden war. Denn erst damit waren Entwicklungsmöglich-

Digitized by Google

keiten gegeben durch bedeutende musikalische Mittel und gute Sänger. Aber der Kaiser wurde von den Italienern eingefangen, Mozart mußte mit ihnen auf ihrem Gebiete seinen verzweifelten Lebenskampf führen, für das einzige deutsche Werk, zu dem er noch kam, „Die Zauberflöte", an einer geringen Privatbühne Unterkunft suchen.

Der beliebteste österreichische Singspielkomponist aber wurde der Vollblutwiener Karl Ditters von Dittersdorf (1739—1799), der 1786 mit seinem noch heute lebendigen „Doktor und Apotheker" zum erstenmal die Bühne betrat. „Er hat eine ganz eigentümliche Manier, die nur zu oft ins Burleske und niedrig Komische ausartet. Man muß oft mitten im Streite der Empfindungen laut auflachen, so buntscheckige Stellen mischt er in seine Gemälde. Nicht leicht dürfte einem Komponisten die komische Oper besser gelingen als diesem, denn das Lächerliche versagt ihm nie." Das Urteil Schubarts kann man heute noch unterschreiben. Dittersdorf schöpfte seine Gestalten und Stoffe aus dem Volksleben. Er hatte eine grobschlächtige, aber treffende Charakteristik, besaß überdies hervorragende musikalische Fähigkeiten, die er ja auch in Sinfonien, Streichquartetten, Trios und Oratorien erprobt hat. Wenn ihm hier seine allzu leichte, gelegentlich wohl auch oberflächliche musikalische Arbeit schadete, so kam sie ihm für das Singspiel zugute. Er hat 28 komische Opern geschrieben, unter denen neben dem „Doktor und Apotheker", „Betrug und Aberglauben", „Liebe im Narrenhaus", „Hieronymus Knicker" und „Rotkäppchen" die beliebtesten waren. Bei einiger Auffrischung des Textes und der Musik könnten sie auch heute noch für unsern an komischen Opern allzu dürftigen Spielplan gewonnen werden.

Neben Dittersdorf fand Jos. Schenck (1755—1836) mit seinem „Dorfbarbier" großen Beifall. Bedeutet schon seine Arbeit ein Abwärts nach Form und Inhalt, so geht diese Linie über Joh. Weigl (1765—1846), dessen „Schweizerfamilie" sich behauptet hat, und Ferd. Kauer (1751—1831), den Schöpfer des einst vielgespielten „Donauweibchens" (1801), hinab in das niedrig komische Genre Wenzel Müllers (1867—1835), der in zahllosen Liederspielen und Possen Jahre hindurch der Liebling der breiteren Volksschichten war und mit seinen Zauberopern auf Ferdinand Raimund hinweist. —

Viel schwerer, als das leicht geschürzte Singspiel, hatte es die ernste deutsche Oper, sich neben der italienischen einen auch noch so bescheidenen Platz zu erobern. Dabei fehlte es an Talenten nicht, die ihre Kraft wohl viel lieber an deutsche, als an italienische Dichtungen gewendet hätten. In ihnen offenbart sich dann auch der Einfluß Glucks. Da ist der Mannheimer Ignaz Holzbauer (1711—1783), der erst als 66jähriger Mann, nachdem er ein Dutzend italienischer Opern geschaffen hatte, zu einem deutschen Text kam. Und ist der „Günther von Schwarzburg" auch als Dichtung schwach, so verdient die melodienreiche Musik doch des jungen Mozart Lob: „Das ist nicht zu glauben, was in der Musik für Feuer ist." Auch der vielgewandte, in

Digitized by Google

allen Sätteln gerechte bayerische Kapellmeister Peter von Winter (1754 bis 1825) hat es Gluck abgesehen, wie man mit ernster Würde und einfacher Melodieführung starke dramatische Wirkungen ausüben kann. Allerdings etwas Grundsätzliches darf man bei ihm nicht suchen. Immerhin ist der Erfolg seiner drei besten Opern „Das Labyrinth", „Marie von Montalban" und „Das unterbrochene Opferfest" erklärlich. Das letztere kehrt sogar jetzt noch gelegentlich auf der Bühne wieder. — Als dritter ist Anton Schweitzer (1737—1787) zu nennen, unter dessen neunzehn Opern Wielands „Alceste" besondere Teilnahme weckt.

Bei den Zeitgenossen viel stärkere Wirkung und darüber hinaus bedeutenden Einfluß auf die Entwicklung des Liedes, des Musikdramas und noch mehr der Musik im Drama übte eine neue Art der Verbindung von Dichtung und Musik.

III. Das Melodrama

Seitdem Wagner diese Kunstgattung als ein „Genre von unerquicklicher Gemischtheit" bezeichnet hat, ist die bereits früher vereinzelt auftretende Geringschätzung desselben zur allgemeinen Gewohnheit geworden, die man gegenüber neuen Versuchen in dieser Gattung festhielt, auch dann, als sie von Komponisten unternommen wurden, die man als getreue Nachfolger Wagners zu bezeichnen gewohnt ist. Nur einige Musikschriftsteller, die auffälligerweise zu den besten Arbeitern im Geiste Wagners gehören, kamen bei vorurteilsfreier Betrachtung der Frage zu ganz anderen Schlüssen. (Wilh. Kienzl „Die musikalische Deklamation" 1880, Rich. Batka „Musikalische Streifzüge" 1899, Arthur Seidl, „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst" 1900.) So leicht begreiflich es ist, daß Richard Wagner von der Höhe der grundsätzlichen Durchbildung der Einheit von Wort und Musik in seinem Musikdrama zu einer Verurteilung des Melodramas kam, so glaube ich doch, daß die seitherige Entwicklung in Musik und Dichtung eine starke Einschränkung seiner Meinung bedingt. Ästhetische Schubfachkritik ist immer vom Übel gewesen, und wenn wir starken künstlerischen Naturen eine Einseitigkeit, die sich aus der Art ihres Schaffens heraus leicht erklärt, zugute halten müssen, so ist es die Aufgabe der Kritik, verstehen zu lernen. Wir haben hier als leuchtendstes Beispiel den universalsten aller Künstler: Goethe, der in seinem Aufsatze „Proserpina" (1815), als er selbst nach einer Grundlage für das Verfahren „bei der Wiederbelebung dieser abgeschiedenen Produktion" des Melodramas forschte, als den Grundsatz bekannte, der ihn immer geleitet: „daß man nämlich teils erhalten, teils wieder hervorheben solle, was uns das Theater der Vorzeit anbietet. Dies kann nur geschehen, wenn man die Gegenwart wohl bedenkt und sich nach ihrem Sinn und ihren Forderungen richtet". In diesem Sinne sei hier ein Überblick über die Verwendung des Melodramas

Digitized by Google

in unserer Musikliteratur gegeben. Die verdienstvollen Forschungen Edgar Istels (J. J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion 1901 und „die Entstehung des deutschen Melodramas" 1906) haben das Dunkel, das über den Anfängen der Gattung lag, völlig aufgeklärt.

Der Begründer der Gattung ist J. J. Rousseau, der nicht nur als Dichter und Philosoph zu den hervorragendsten Geistern Frankreichs gehört, sondern überdies ein feinsinniger Musikästhetiker und begabter Komponist war. Die heftigen Meinungskämpfe, die über das Wesen der Oper in Paris ausgefochten wurden (I, S. 310 f.), erfuhren ihre schärfste Zuspitzung durch Rousseaus 1753 erschienene Schrift: „Lettres sur la musique française", die in dem Satze gipfelte: „Ich halte die französische Sprache für wenig geeignet zur Dichtung und ganz und gar nicht zur Musik". Für die letztere eigne sich nur das Italienische. Natürlich konnte und mochte Rousseau trotzdem nicht die Franzosen einer nationalen Verbindung von Dichtung und Musik berauben; nur müsse diese einen eigenen Charakter haben.

Aus der zwiefachen Erwägung heraus, daß die Musik in Verbindung mit der Dichtung die Ausdruckskraft der letzteren unendlich erhöhen, vor allen Dingen das in Worten Unausdrückbare zur Empfindung des Hörers bringen könne, daß aber andererseits die französische Sprache sich für Gesang nicht eigne, schuf Rousseau die Gattung des Melodramas. 1762 schrieb er seine lyrische Szene „Pygmalion". Er schilderte in der bekannten alten Sage einen Vorgang, dessen wichtigste Zustände sich in der Seele des Bildhauers vollziehen, die von Sehnsucht, Verzweiflung, Begierde, Trauer, Freude, von den widersprechendsten Gefühlen also hin- und hergerissen wird, bis endlich das Wunder der Belebung seines Bildwerkes ihm die Erlösung bringt. Diese ein großes Ganzes bildende seelische Entwicklung führt zu verschiedenen ganz getrennten Stufen. Die Dichtung kann nur die einzelnen Zustände der Seele uns überzeugend mitteilen. Was dazwischen liegt, das schweigsame Arbeiten im Innern, das mitzuteilen wurde eine durchaus eigentümliche Aufgabe der Musik.

Rousseau hat in den Zwischenbemerkungen zu seiner Szene ausgesprochen, was er von der Musik verlangt, hat aber zunächst selber die Musik nicht geschrieben, vielmehr stammte diese bei der ersten 1770 in Lyon stattfindenden Aufführung, ebenso wie für die erste Pariser, von einem untergeordneten Musiker Coignet. Der weiteren Öffentlichkeit wurde das Werk erst durch die am 30. Oktober 1775 in Paris vollzogene öffentliche Aufführung bekannt. Der Erfolg war ungeheuer und rief viele Nachahmungen hervor. Istel hat nun nachgewiesen, daß auch Rousseau selbst eine sehr wertvolle Musik zu seiner Pygmaliondichtung, wahrscheinlich um 1772, geschrieben hat, die er aber aus Gründen, die nur aus seiner merkwürdigen Veranlagung heraus verständlich sind, damals nicht veröffentlichte.

Zu den weiteren Merkwürdigkeiten in der Geschichte des Melodramas

Digitized by Google

gehört, daß schon im Jahre 1771, also schier unmittelbar nach der Lyoner Aufführung, in Wien ebenfalls eine Ausgabe von Rousseaus „Pygmalion" erschien, so daß dort bereits 1772 deutsche Aufführungen mit Musik stattfanden. Diese Ausgabe enthält bis ins einzelnste der Zeitdauer eingehende Forderungen für die Art der Musik. Auf diese Weise ist Rousseaus „Pygmalion" in deutscher Sprache nachweisbar bereits im Februar 1772 mit einer heute vollkommen verschollenen Musik von Aspelmayr aufgeführt worden, nachdem bereits 1771 Darstellungen in der Originalsprache, aber offenbar ohne Musik, stattgefunden hatten. Für die Wiener Aufführung ist es bezeichnend, daß die Ankündigungen den Nachdruck auf die Pantomime legten. Genau so rätselhaft ist dann eine am 13. Mai 1772 zu Weimar veranstaltete Aufführung dieses Pygmalion, zu der Anton Schweitzer die Musik schrieb. Da bis dahin Rousseaus Werk in Frankreich immer nur in privaten Kreisen aufgeführt worden war, konnte man diese Weimarer Aufführung für die erste öffentliche und Schweitzer für den Begründer der Gattung auf dem Theater halten. Auch Schweitzers Musik ist völlig verloren gegangen. Wir können also nicht wissen, wie die genannten deutschen Musiker die Arbeit angefaßt haben. Um so wichtiger ist festzuhalten, daß Rousseau nicht an jene Art des Melodramas dachte, wie wir sie heute gewohnt sind, sie vielmehr nach seiner ganzen ästhetischen Anschauung sicher verworfen haben würde. Nach Rousseaus Absicht sollten Worte und Musik „nie zusammen gehen, sondern nacheinander sich hören lassen, so daß das gesprochene Wort gewissermaßen angekündigt oder vorbereitet wird durch die Musik". Und Rousseau fährt weiter: „Diese Verbindung der Deklamation mit der Musik wird immer nur unvollkommen die Wirkungen des echten Rezitativs auszuüben vermögen, und ein geschultes Gehör wird immer den Gegensatz, der zwischen der Sprache des Schauspielers und der des ihn begleitenden Orchesters liegt, unangenehm empfinden. Aber ein feinfühliger kluger Schauspieler wird Stimmklang und Deklamation so der musikalischen Linie anzunähern und die Sprache selbst klanglich so zu modulieren verstehen, daß sich für den Zuhörer die Gegensätze verwischen. So würde diese Gattung ein Mittelding zwischen der einfachen Deklamation und dem richtigen Musikdrama, dessen Schönheit sie nie wird erreichen können, bilden." Man erkennt aus diesen 1774 niedergeschriebenen Ausführungen, daß Rousseau in der von ihm begründeten Gattung nur einen Ausweg aus der nach seiner Meinung unheilbaren Widerspenstigkeit der französischen Sprache gegen die musikalische Behandlung sah. Bald darnach hat ja der deutsche Gluck Rousseau zur Überzeugung gebracht, daß auch die französische Sprache zu echter musikalischer Gestaltung imstande sei.

Inzwischen aber vollzog sich die Entwicklung des Melodramas auf ganz anderen Wegen, auf denen sich der Einfluß des Schauspielers für die Entwicklung der dramatischen Literatur deutlich kundgibt. Wir hatten in Deutsch-

Digitized by Google

land eine Reihe hervorragender Schauspieler, bevor wir ein wirklich bedeutsames Drama besaßen. So hatte J. M. Bök in der Rolle des Pygmalion mit Schweitzers Musik einen so glänzenden Erfolg errungen, daß der Schauspieler und Schriftsteller J. J. Ch. Brandes (1738—1799) für seine Frau Esther Charlotte geborene Koch (1742—1786), eine der besten Schauspielerinnen der damaligen Bühne, eine ähnliche Paraderolle zu schaffen suchte. Er bearbeitete sich dafür den Ariadnestoff und gewann zu dessen Komposition wiederum Schweitzer. Als dieser mit seiner Arbeit beinahe fertig war, erschien Wielands Oper „Alceste", mit deren Vertonung Schweitzer vom Weimarer Hof beauftragt wurde. Um damit rascher zustande zu kommen, übernahm Schweitzer die schönsten Stellen seiner Ariadnekomposition für die „Alceste", die am 28. Mai 1773 in Weimar aufgeführt wurde, während er Ariadne fallen ließ. Vielleicht wäre damit die ganze Angelegenheit im Sande verlaufen, wäre nicht im Mai 1774 das Weimarer Theater abgebrannt, wodurch die dortige Schauspielertruppe heimatlos wurde und nach Gotha übersiedelte.

Hier wirkte der Kapellmeister Georg Benda (1722—1795), ein geborener Böhme, als Komponist Autodidakt, aber von ganz hervorragender Anlage, die er mit unermüdlichem Eifer ausgebildet hatte. Benda fand an dem Melodrama Ariadne von Brandes solches Gefallen, daß er sich sofort an die Komposition machte, so daß am 27. Januar 1775 die Ariadne im Gothaer Theater zum erstenmal zur Aufführung kam und einen ungeheuren Erfolg für den Komponisten und die Darstellerin Brandes-Koch errang.

In der Tat hatte Benda Hervorragendes geleistet. „Welche glühende hochstrebende Phantasie und reiche Erfindungskraft! Wie so tief alles überdacht! Wie so tief alles im Innersten empfunden! — Wie ist alles so neu und doch so wahr, so mannigfaltig und doch so übereinstimmend!" Dieses Urteil des bedeutenden Neefe können wir vollauf bestätigen: denn in der Kraft der Erfindung, der Schärfe der Charakteristik und an dramatischer Schwungkraft ist Benda in der Tat ein ganz hervorragender Meister. Benda, der Rousseaus Pygmalion nur in der seither verschollenen Musik Schweitzers kennen gelernt, sich aber wahrscheinlich kaum um Rousseaus Theorien bekümmert hat, ging hierbei über das vom Franzosen Gewollte hinaus. Rousseau hatte sich auf mehrere, verhältnismäßig größere Instrumentalzwischensätze beschränkt, die die Pantomime des Schauspielers unterstützten. Benda dagegen „unterbricht die Rede öfter durch kurze Zwischensätze, die nicht immer der pantomimischen Begleitung, sondern sogar meist nur der musikalischen Erläuterung der vorangegangenen oder folgenden Worte dienen, und seine kurzen prägnanten Motive steigern sich je nach dem Grade der auszudrückenden Leidenschaft thematisch in durchaus freier Modulation und wiederholen sich leitmotivisch. Bendas Ariadne ist somit das erste musikalisch-dramatische Werk, das vollständig mit der alten Opernform gebrochen hat." (Istel a. a. O. S. 15.)

Ferner aber verwendet hier Benda zum erstenmal das gesprochene Wort

Digitized by Google

und die Instrumentalmusik zu gleicher Zeit; er ist also der Erfinder des Melodramas in unserem Sinne. Und hierauf hat zweifellos auch zum größten Teil der ungeheure Eindruck beruht, den seine Werke allenthalben hervorriefen. Es hatte sich ganz logisch entwickelt, und zwar zunächst natürlich nur dort, wo die Musik mehr die äußere Erscheinung schilderte, daß er sie nicht unterbrach, um dem Schauspieler Zeit zu seinen Worten zu lassen, zumal ja doch auch in Wirklichkeit diese Worte gleichzeitig zu dieser äußeren Erscheinung erklingen müssen: so wenn Theseus durch den Schall der kriegerischen Trompeten zu seinem Schiff gerufen wird oder wenn etwa durch Sturm oder Gewitter Empfindungen ausgelöst werden. In der gleichen Weise hat Benda dann gleich darnach für die berühmteste Rivalin der Brandes, die Schauspielerin Sophie Friederike Seyler (1738—1790), eine „Medea" geschaffen, die am 1. Mai 1775 in Leipzig aufgeführt wurde.

Bendas musikalische Kraft erstrahlt hier, wie in den späteren Werken — Rousseaus „Pygmalion" und „Almansor und Nadine" — in höchster Schönheit. Mozart, der sie 1778 in Mannheim kennen lernte, schreibt seinem Vater, daß er noch niemals durch etwas „so surpreniert" gewesen sei wie durch sie. „Ich liebe diese zwei Werke so, daß ich sie bei mir führe", und an anderer Stelle: „Wenn Sie es nur einmal am Klavier hören werden, so wird Ihnen es schon gefallen; hören Sie es aber einmal in der Exekution, so werden Sie ganz hingerissen, da stehe ich Ihnen gut dafür". Es ist in der Tat ganz bewundernswert, wie Benda den bei der Charakteristik der einzelnen Verse notwendigen schnellen Wechsel von Tonart und Tempo, wodurch seine Musik eigentlich in eine lange Reihe kleiner Instrumentalsätze zerfallen müßte, durch den hinreißenden dramatischen Schwung zu überwinden vermochte. Er kam dabei auf ein für die Folge sehr bedeutsames Aushilfsmittel, indem er durch charakteristische Themen, die man als Leitmotive bezeichnen könnte, doch eine musikalische Einheit erzielte. Darüber hinaus steigerte er in ganz außerordentlichem Maße die Fähigkeit des orchestralen Stils, Vorgänge gewissermaßen zu malen, außerdem sah er sich immer wieder vor die Aufgabe gestellt, in der Musik jene Tiefe des Gefühls und Empfindens auszusprechen, für die das Wort nicht mehr ausreichte. Will man Bendas Schöpfung mit der Vergangenheit verknüpfen, so wird man zuerst auf Gluck kommen. Friedländer hat mit seinem flüchtigen Hinweis auf das große Rezitativ „che puro ciel, Welch reines Licht" im 2. Akt des „Orpheus" sicher recht; denn wenn auch hier die Worte zum Sprachgesang gesteigert sind, so hat doch die Art des Nacheinander von Gesang und Orchester etwas dem Melodrama Ähnliches. Unendlich zahlreicher aber sind die Fäden, die von Benda nach der späteren Musik hinüberführen, und zwar keineswegs bloß in der bald sehr anwachsenden ausgesprochenen Melodramenkomposition, sondern darüber hinaus für die Vertonung großer lyrischer Gebilde (Reichardt, Zumsteeg, Schubert), dann für die Naturszenen in Haydns Oratorien und nicht zuletzt

Digitized by Google

für das Drama. Sobald ein Komponist auf den Gedanken kam, in Melodramen wie „Medea“ die Worte singen zu lassen, war der Schritt zum eigentlichen Musikdrama getan: nicht mehr nach musikalisch-formalen Gesetzen geschaffene Nummern, sondern aus dem dramatischen Geschehen herauswachsende Musik.

Gerade die außerordentliche Verbreitung des Melodramas, dessen starke Wirkung auf das Publikum auch dadurch erklärlich ist, daß die bedeutendsten Schauspieler hier alle Virtuosenkünste spielen lassen konnten, brachte schon in den achtziger Jahren gegenüber der früheren Begeisterung eine starke Zurückhaltung bei hervorragenden Musikern und Dichtern hervor. Wieland, Herder, Schiller haben sehr schroff über das Melodrama geurteilt, auch Mozart hat seine Anschauung, „daß man die meisten Rezitative auf diese Art in der Opera traktieren sollte“, nicht in die Tat umgesetzt, obwohl „Zaïde“ und „König Thamos“ die bedeutsamen Anregungen durch das Melodrama bezeugen. Dagegen hat Goethe noch 1815 auf die Gattung zurückgegriffen und die 1777 geschaffene „Proserpina“ mit Karl Eberleins Musik in Weimar zur Aufführung gebracht. Er hat dazu in einem besonderen Aufsatze Stellung genommen und dabei die verschiedenen theatertechnischen Fragen klar und eingehend erörtert. Für uns ist natürlich besonders wichtig, was er über die Musik dabei sagt. Er sah in ihr „den See, worauf jener künstlerisch ausgeschmückte Nachen (der Dichtung) getragen wird, die günstige Luft, welche die Segel gelind, aber genugsam erfüllt und der steuernden Schifferin bei allen Bewegungen nach jeder Richtung willig gehorcht“. Er erkannte aber, „daß die melodramatische Behandlung sich zuletzt in Gesang auflösen und dadurch erst volle Befriedigung gewähren muß“. Die Komponisten sollten sich diese Mahnung Goethes wohl überlegen. Es liegt hier in der Tat ein Weg vor, auf dem die durch das Nebeneinander der Deklamation und Musik stark aufgeregte Stimmung zu einem schönen harmonischen Abschluß gelangen kann.

Während das Melodrama als selbständige Gattung zurücktrat, gewann es hervorragende Bedeutung als Episode im Schauspiel und in der Oper. Hier ist die große Kerkerszene in Beethovens „Fidelio“ das erste und eins der bedeutendsten Beispiele. Beethoven hat auch sonst zur melodramatischen Form gegriffen. Daß wir gleich nach ihm die doch gerade für die Entwicklung des musikdramatischen Gedankens bedeutsamen Namen Karl Maria von Webers und Marschners nennen können, sollte die Kritik in ihrer leichtherzigen Verurteilung der Gattung etwas vorsichtiger stimmen. Denn ein Kunstmittel, zu dem so bedeutende Künstler immer wieder greifen, kann wirklich nicht innerlich unhaltbar sein. Weber hat in der „Preziosa“ ein großes Melodrama mit Arien und Chören geschaffen. Im „Freischütz“ finden wir die Musik als Stimmungshintergrund, von dem sich der Dialog abhebt. Gerade in der Hinsicht hat Marschner in „Hans Heiling“ und im „Vampyr“ ganz Be-

Digitized by Google

deutendes geschaffen. Wie gern wir uns die Musik als Stimmungsmittel im Drama, wo doch dann der einzelne so behandelte Teil melodramatisch ist, gefallen lassen, zeigt Mendelssohns Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum". Wir alle würden wohl bei der Schilderung des Elfenspuks in der Mondnacht das Fehlen der Musik, die den Märchenzauber uns erst recht eindringlich zu Gemüte führt, schmerzlich vermissen. Es war wohl auch dieses Eingreifen der Geisterwelt in ein Menschenschicksal, das für Schumann den ersten Anlaß zur Komposition des „Manfred" gab. Aber darüber hinaus haben wir gerade hier eine Dichtung, in der für große Teile die Musik „die einzige Atmosphäre bildet". Schumann hat bekanntlich auch zu einigen Balladen („Hedwig" und „Der Haideknabe" von Hebbel, „Die Flüchtlinge" von Shelley) eine melodramatische Klavierbegleitung geschrieben. Man kann dabei die Erfahrung machen, daß der Klavierton die Stimme des Deklamators viel eher verdeckt, als das Orchester. Liszts große melodramatische Balladen mit ihrer glänzenden Schilderungskunst schließen sich an. Wagner bekannte sich, wie schon gesagt, als schroffen Gegner des Melodramas. Wir dürfen aber dabei nicht vergessen, daß die Gegner Richard Wagners seinen Sprachgesang als Sprechgesang auffaßten.

Die Verbindung von Wort und Ton ist immer ein Kampf gewesen; im Drama ist sie nur bei Wagner innere Notwendigkeit. Hatte man die Art der italienischen Oper, jedes Wort in die geschlossene Musikform emporzuheben, als völlige Unnatur empfunden, so war nach Wagner der Weg zum anderen Extrem nicht weit, wo man sich sagte: die Menschen singen nicht, sondern sprechen. Unter Betonung des Charakteristischen, sagen wir Naturalistischen der Rede läßt man diese dann bloß sprechen und die Musik als Stimmungsrahmen hinzutreten. In dieser „Folgerichtigkeit" ist der Tscheche Fibich in der Bearbeitung der „Hippodamia" Vrchlickys zur gesprochenen Oper, Theodor Gerlach gar zum gesprochenen Lied gekommen. Aber auch die Versuche, durch leise Steigerung des Sprechtons eine musikdramatische Sprache zu schaffen, gehören hierher (Charpentiers „Luise", Janaceks „Jenufa"). Das alles liegt in der Geistesströmung des Naturalismus, der ja jetzt „überwunden", aber in seinen Nachwirkungen nicht zu verwinden ist. Auch die Gegner der einzelnen naturalistischen Kunsterscheinungen vermögen sich doch den Einflüssen einer in ihren letzten Gründen in der Weltanschauung beruhenden Kunstentwicklung nicht zu entziehen. Das Ergebnis dieser Einflüsse ist eine Verschiebung unserer Gefühlseinstellung für den Begriff der Wahrheit des künstlerischen Ausdrucks. Wir verfügen für diesen über eine viel größere Menge der Natur abgelauschter Ausdrucksmittel, als die frühere Kunst. Wir haben im Drama für die alltäglichen Vorgänge die Sprache des Alltags übernommen. Daraus hat sich ein doppeltes Gefühl entwickelt: einerseits, daß eine andere Ausdrucksform als die alltägliche nur dort berechtigt ist, wo es sich um Stoffe oder um die Aussprache von An-

Digitized by Google

schauungen handelt, die nicht in den Alltag hineingehören; andererseits stellt sich, sobald wir eine so gehobene Ausdrucksweise vernehmen, das Gefühl ein, daß wir uns in einer anderen Sphäre befinden. Ins Praktische übertragen heißt das — und das Beispiel des bedeutendsten Dramatikers des Naturalismus, Gerhart Hauptmanns, zeigt es —: die poetische Sprache erscheint uns nur dort angebracht, aber dann auch als natürlich, wo es sich um Vorwürfe handelt, die außerhalb der alltäglichen Wirklichkeit liegen (die „Hannele"-Szenen, „Die versunkene Glocke"). Dadurch kommt es, daß das bloße Ertönen eines Verses auf der Bühne in uns Stimmungen wachruft, die von der Wirklichkeit entfernt sind. Wir können es ganz schroff dahin äußern, daß der Vers, vor allem im Drama, für uns heute etwas geradezu Musikalisches geworden ist. Er ist uns nicht mehr die Sprache einer gehobenen Wirklichkeit, sondern die Aussprache einer Welt des bloß seelischen Erlebens, der Phantasie. Und da stellt sich bei uns jenes Empfinden als dauernd ein, das Goethe für die höchsten Momente seiner Faustdichtung beseelte, die nach seinen Worten zur Oper wurde, also in Sphären mündete, wo der Wortausdruck nicht mehr ausreicht. Wir vermissen dieser Aussprache des Dramas gegenüber etwas, weil uns das Wort, das wir als Ausdrucksmittel des wirklichen Lebens gewöhnt sind, für den Ausdruck der nicht wirklichen Welt nicht mehr ausreicht. Sicher hat dazu gerade Wagners Musikdrama ebenfalls stark beigetragen, indem dort ein gedankenreicher und alle möglichen Verhältnisse berührender Dialog in einer Musiksprache uns vermittelt wurde, die uns für solche Fragen, die uns vor allem für die Sagen-, Märchen- und Mythenwelt als die natürliche Märchen- und Mythensprache erscheint. Bekanntlich hat Gerhart Hauptmann beim „Hannele" auch die Musik (die sehr fein abgestimmte und anschmiegsame Komposition Max Marschalks) zur Mitwirkung aufgerufen. Bei der „Versunkenen Glocke" konnte man als allgemeine Empfindung hören: das Werk schreie nach Musik. Es ist auch bezeichnend, daß nicht weniger als vier Versuche, die Musik damit in Verbindung zu bringen, alsbald hervortraten. Neuerdings ist auch für viele ältere Dramen wieder eine Bühnenmusik geschaffen worden.

Andererseits übt dieser Naturalismus des Empfindens nun auch seinen Einfluß auf den Musiker aus. Gerade bei Humperdinck, dem auch jene, die ihn für keinen großen Erfinder halten, echtes Stilgefühl zugestehen werden, zeigt sich dieses Streben nach Wahrheit der Form sehr bezeichnend. Wenn es ihm nicht völlig gelungen ist, für sein reizvolles Märchenspiel „Hänsel und Gretel" der Verkleinerung des Stoffes gegenüber der Riesenwelt Wagners auch eine entsprechende Vereinfachung der Orchestrierung durchzuführen, so hat er doch offenbar darnach gestrebt, die Ausdruckskraft seiner Tonsprache dieser kleineren Welt, diesem einfachen Geschehen anzupassen. Da kam er zu der Stelle: „Sieh nur die schönen Kinder, wo mögen die hergekommen sein?" Das war so einfach und alltäglich, daß dem Komponisten auch die ein-

Digitized by Google



Joseph Haydn

Digitized by Google

Digitized by Google

fachste Vertonung in diesem Augenblick als „unwahr" erscheinen mochte. So ließ er einfach die Worte sprechen. Mitten in dem sonst so treu bewahrten Stil des Wagnerschen Musikdramas ein kurzes Stück Melodrama. Batka, der in seiner trefflichen Abhandlung über das Melodrama auf die Stelle hinweist, mag recht haben, wenn er darin den Keim der späteren melodramatischen Bestrebungen Humperdincks sieht. Das größte Werk, das Humperdinck auf diesem Gebiet geschaffen, ist die Musik zu Ernst Rosmers (Frau Elsa Bernstein) „Königskindern". Von allem anderen abgesehen ist Humperdincks Musik jedenfalls als stilbildnerischer Versuch beachtenswert. Was er hier für die Deklamation geschaffen hat, ist eine Mittelstufe zwischen Wagners Sprachgesang und der gewöhnlichen Deklamation. Das Mittel dazu ist die musikalische Rhythmisierung der Worte, nicht in der Art eines taktmäßigen Vortrages, sondern einer freien, aus dem Sinne der Worte ganz in Wagners Art gewonnenen Vortragsweise, die nicht nur das Tempo, sondern auch den Tonfall und den Ausdruck der Deklamation bestimmt. Gewiß kommt auf diese Weise eine sehr innige Verschmelzung von Musik und Deklamation zustande. Aber nach dieser Richtung liegt sie jedenfalls nicht im Wesen des Melodramas, und es ist bezeichnend, daß Humperdinck selber seine „Königskinder" zur Oper umgearbeitet hat (vgl. XII. Buch, 3. Kap.).

Von den übrigen modernen Melodramen gehören „Enoch Arden" von Rich. Strauß und Schillings' „Eleusisches Fest" und „Kassandra" und des leider gefallenen Botho Sigwart (Graf zu Eulenburg 1884—1915) wertvoller „Hektors Abschied" wieder der alten Form an; Schillings' „Hexenlied" dagegen könnte man als eine sinfonische Dichtung mit Text bezeichnen. Dieser wäre, dank der Ausdruckskraft der Komposition, hier überflüssiger, als bei mancher rein instrumentalen sinfonischen Dichtung.

So haben wir auf dem Gebiet des Melodramas eine beträchtliche Fülle von Bestrebungen. Wir sehen, daß die von der Ästhetik so leichthin verdammte Gattung von den schöpferischen Künstlern niemals völlig preisgegeben wurde, und können aus dem Wertvollen, das auf diesem Gebiete zustande gekommen ist, den Schluß ziehen, daß sich im weiten Reiche der Kunst auch ein Feld findet, zu dessen Bebauung das Melodrama das geeignetste Mittel wäre. Durch den häufigen Mißbrauch der Gattung in der Hand von Dilettanten dürfen wir uns nicht beirren lassen.

Digitized by Google

Zweites Kapitel

Die Ausgestaltung der neuen Instrumentalmusik durch Haydn

1. Vor Haydn

Die Aufgabe der Instrumentalmusik dieser Zeit war eine vorwiegend geistige, erscheint aber bei der dieser Gattung beschiedenen natürlichen Entwicklung als formal, weil es galt, für ein Geistiges die entsprechende Musikform zu schaffen. Die geistige Aufgabe ist die der ganzen neueren Musik: Individualisierung des Inhalts. Aber im Gegensatz zur Vokalmusik, die diese Bestimmtheit des Gefühlsinhalts so sehr in den Vordergrund gerückt hatte, daß die Lösung der formalen Probleme nur langsam nachfolgte (Lied) oder überhaupt kaum gefunden wurde (Oper), beschäftigte sich die Instrumentalmusik, die ja jetzt überhaupt erst in die Höhe der Kunstmusik einrückte, zunächst mit der Ausbildung alles Formalen. Sie mußte dabei, getreu dem Gesetze, daß es in der Kunstentwicklung keine Sprünge gibt, zunächst die vergangene Periode der polyphonen Musik gewissermaßen nachholen. So war sie zuerst mehr eine vokale Musik auf Instrumenten. Man erkennt den polyphonen Charakter dieser Instrumentalmusik am besten in der bedeutenden Stellung der Fuge, dieses kunstvollen Ineinandergehens verschiedener, voneinander scharf geschiedener Stimmen. So ist der wesentliche Gehalt dieser Kunst ein rein musikalisch kunstmäßiger, ihre Schönheit liegt in der tönend bewegten Form, ihr seelischer Gehalt ist darum mehr typisch allgemein. Man könnte von einer Objektivierung der Stimmung des einzelnen Komponisten zur Allgemeingültigkeit sprechen.

Derartig erschien jener Zeit auch die Instrumentalmusik eines Joh. Seb. Bach. Sie war für die Vorgeschrittensten nur die denkbar höchste Vervollkommnung des polyphonen Instrumentalstils, nicht wie uns Heutigen, deren Ohr für die Verkündigung subjektiven Seelenlebens durch die Musik von anderthalb Jahrhunderten geschärft ist, das persönliche Bekenntnis ihres Schöpfers. Aber Bachs Instrumentalmusik ist überhaupt etwas für sich Stehendes. Vielleicht liegt die Ursache ihrer geringen Wirkung auf die Zeitgenossen gerade in diesem individuellen Gehalt an objektiven Formen.

Bei der ganzen Entwicklung der übrigen Musik mußte auch der Instrumentalmusik als Weg zur Lösung der homophone Stil erscheinen. Die Versuche in ihm gehen weiter zurück. Eine Schwierigkeit aber beruhte darin, daß in der Instrumentalmusik, im Gegensatz zur vokalen, die Vorherrschaft einer Stimme (Melodieträger) allein nicht ausreichte, solange die übrige Begleitung überhaupt noch den Charakter einer Mehrheit von Einzelstimmen

Digitized by Google

trug. Daß das Klavier seiner ganzen Art nach zur Lösung dieser Aufgabe vorzugsweise berufen war, ist früher dargelegt worden. Die französische Klaviermusik tat den ersten Schritt. Ihr fiel es leichter, denn sie war nicht von der Orgel gekommen, mit der die Polyphonie verwachsen war, sondern von der Laute, auf der ein polyphones Spiel unmöglich ist. Während die polyphone Instrumentalmusik auf ihren Instrumenten vom gleichen Spieler mehrere getrennte Stimmen nebeneinander spielen läßt, kehrte sich der „galante Stil", wie man ihn nannte, nicht an eine bestimmte Stimmenzahl, sondern sah das Instrument einfach als Ausdrucksorgan eines Individuums an, das hier nach Belieben in die Tasten hineingriff und je nach dem Ausdrucksbedürfnis einen oder auch zehn Töne hervorrief. Damit war der Grundsatz der Stimmenführung durchbrochen. Die zweite formale Frage betraf die Spieltechnik. Bei der Kürze des Klaviertons mußte man, um die Melodiegänge nicht zu zerreißen, diese irgendwie bereichern. Es geschah entweder durch Diminuieren, das ist Zerteilen eines Tons in zahlreiche Teilwerte, oder durch Verzieren der Haupttöne. Die erstere Art wurde von der Polyphonie aufgenommen, die alle Stimmen so behandelte; die zweite vom galanten Stil, der nur die Hauptmelodie mit Verzierungen überreich ausstattete, so daß alles übrige dahinter zurücktrat, immer mehr zum bloßen Füllsel wurde. Für diese Spieltechnik wurde dann auch das Solospiel anderer Instrumente, die von Natur Träger einer einzigen Melodie sind (Flöte und Violine), fruchtbar.

Neben dieses Formale trat nun das Geistige. Daß die Musik im Neben- und Nacheinander ein außerordentlich starkes Stimmungsmittel besitzt, war so offensichtlich, daß die Verbindung verschiedener Stücke zu den Anfängen der Instrumentalmusik gehört. Wir haben bei der Suite (I, S. 360 und 378) erfahren, wie man von der Verbindung des Gleichartigen, also der Verstärkung eines Eindrucks, zu der des Gegensätzlichen kam. Immerhin — das waren verschiedene Stücke. Es kam darauf an, im gleichen Stücke diese Gegensätze zu haben. Die Opernouvertüre, damals Sinfonie genannt, tat den Schritt zuerst (Al. Scarlatti, I, S. 283, Lully, I, S. 309), und es ist bezeichnend, daß der mit der Oper eng verwachsene Domenico Scarlatti (1685—1757) die Art aufs Klavier übertrug. Das Mittel dazu war hier nicht der Tempounterschied, sondern der innerliche Gegensatz von Dur und Moll und der Wechsel der Tonarten von Tonica und Dominante. Diese letztere Art hat Scarlatti besonders ausgebildet. Seine Sonaten zeigen erstens den Hauptteil (Thema), der auf der Tonart der Dominante schließt; in dieser steht ein (nur sehr kurzer) Durchführungsteil, auf den dann die Reprise in der Originaltonart folgt. Scarlattis Schreibweise war bestimmt durch den polyphonen Stil, wenn er ihn auch frei handhabte. Das Thema lag bei ihm als melodisches Motiv in einer Stimme. Die Durchführung beruhte darin, daß es in den anderen Stimmen bewegt wurde. Allenfalls kam

Digitized by Google

ein kontrapunktischer Gegensatz dazu. Wir haben also bei ihm innerhalb der Ausnutzung der tonalen Gegensätze im wesentlichen doch nur ein formales Spiel.

Die verschiedenen Strömungen zusammengefaßt und vertieft zu haben, ist das Verdienst Phil. Em. Bachs. Der zweite Sohn Johann Sebastians war am 8. März 1714 zu Weimar geboren, sollte Jura studieren, wandte sich aber der Musik zu. Seit 1740 war er Kammerzembalist Friedrichs des Großen, nahm 1767 seinen Abschied und wurde Telemanns Nachfolger in Hamburg, wo er am 14. Dezember 1788 starb. Er übernahm den galanten homophonen Stil, verstand aber auch die Polyphonie damit zu verbinden, nur daß diese jetzt naturgemäß eine andere geistige Bedeutung erhielt. Die einzelnen Stimmen bedeuteten nun nicht mehr verschiedene Individuen, sondern die verschiedenen Stimmungen eines Individuums. Dazu übernahm Bach auch Scarlattis Verwendung der Gegensätze innerhalb eines Satzes, gab aber auch dieser eine geistige Bedeutung. Dazu gehört eine andere Auffassung des Themas, das nicht mehr als Bruchteil einer Melodie in einer Stimme erscheint, sondern ein kurzes musikalisches Gebilde ist, das nicht in einem Hindurchführen durch alle möglichen Stimmen in Bewegung gesetzt wird, sondern dadurch, daß ihm ein anderer gleichartiger Musikkörper entgegentritt in Gestalt eines zweiten Themas. Da das erste nicht einstimmig im Sinne der früheren Themenbildung ist, sondern den gesamten musikalischen Körper umschließt, so tritt das zweite Thema nicht gleichzeitig mit dem ersten auf, sondern nachher, und zwar in einer verwandten, aber doch einen Gegensatz hervorhebenden Tonart, also in der der Dominante oder der Mediante. Der Gegensatz wird verschärft dadurch, daß auch Inhalt und Bau des Themas anders gehalten sind. Diese beiden Themen bilden nun gewissermaßen die beiden entgegengesetzten Punkte des gesamten musikalischen Grundgehalts im Tonsatz. Zwischen diesen beiden entgegengesetzten Welten entsteht ein Konflikt. Den Kampf zwischen ihnen schildert der Durchführungsteil, der damit aus einer formalen Spielerei zum wichtigsten Teil des Tonstückes wird. Außerdem bietet er eine unerschöpfliche Fülle von Abwechselungsmöglichkeiten, indem der Komponist die beiden Themen nicht nur in ihrer Ganzheit, sondern auch in ihren Teilen die Kräfte erproben läßt. Alle nur denkbaren technischen Möglichkeiten können hier eine geistige Bedeutung erhalten. Der Schlußteil bringt dann den Ausgleich, die Versöhnung der Elemente. Das zweite Thema erscheint nun ebenfalls in der Haupttonart; beide Kräfte haben sich zum gemeinsamen Ziel vereinigt. Dieser Gang ist für die ältere Zeit der gewöhnliche. Was aus ihm zu machen ist, welche Fülle von Erlebnissen in dieser Weise auszusprechen ist, offenbarte erst Beethoven der staunenden Welt.

Diese Ausbildung des ersten Sonatensatzes, an der auch Philipp Emanuels jüngster Bruder Johann Christian (1735—1782), der „Londoner" Bach, und Leopold Mozart (1719—1787) große Verdienste hatten, war das Ent-

Digitized by Google

scheidende. Der Ausbau der Sonate zu einem mehrere Sätze umfassenden Ganzen lag der Zeit der Suite sehr nahe. Den Bauplan gab zunächst die Orchestersinfonie, auf die allerdings bald danach die Sonate wieder zurückwirkte.

Diese orchestrale Sinfonie war als instrumentales Einleitungsspiel zur Oper entstanden und hatte, wie bereits wiederholt erwähnt, als zwei Haupttypen die französische (Lully; langsam, schnell, langsam) und die italienische Sinfonie entwickelt. Diese letztere von Al. Scarlatti ausgebaute mit ihrem Wechsel von Allegro, Adagio, Allegro wurde für die Entwicklung bedeutsamer. In dieser Opernsinfonie bildeten die drei im Tempo verschiedenen Teile aber nur einen Satz. Die Entwicklung knüpfte sich daran, daß jeder Teil zu einem selbständigen Satze ausgebaut wurde, so daß ein dreisätziges Instrumentalwerk entstand, bei dem zwischen zwei schnelle ein langsames Musikstück kam. Nicht so wesentlich ist die bereits vor Haydn eingeführte Erweiterung durch einen vierten Satz, für den — wir sind im Zeitalter der Suite — ein Tanz (das Menuett) gewählt wurde.

Diese drei- bzw. viersätzige Form beherrscht von nun ab als Hauptform die Instrumentalmusik in Sonate, Trio, Quartett und Sinfonie. Auch diese Form konnte nur wahrhaft lebendig werden, wenn sie Symbol eines geistigen Inhalts wurde. Dazu war sie hervorragend geeignet. Der groß ausgebaute erste Satz bildet die Grundlage. Er erregt die Empfindung und Leidenschaft, die dann im Adagio in Ruhe beschwichtigt oder in schmerzvoller Versenkung vertieft wird. Der dritte Satz verwandelt sich nicht umsonst später bei Beethoven aus dem Tanz in das Scherzo; er bringt die Gegenkräfte der Heiterkeit und des Humors zur Geltung, während der letzte Satz als Finale die Stimmung des ersten Satzes verklärt und erhöht wieder aufnimmt und zum Siege führt. Die beiden Mittelsätze können auch umgestellt werden.

Diese großartige Entwicklung der Instrumentalmusik vollzieht sich in Deutschland. Voraussetzung war die Loslösung vom Theater, die bei der deutschen Vorliebe für Instrumentalmusik sich leicht ergab. Vom Anfang des 18. Jahrhunderts ab haben nicht nur die Fürstenhöfe, sondern auch der Adel ihre Hauskapellen. Schüler und Studenten und Bürgerkreise tun sich zu collegia musica zusammen und über das ganze Land verbreiten sich die Konzertvereinigungen, die eine ungeheure Masse von Musik verbrauchten. Dabei aber war für diese Vereinigungen das zu außerordentlicher Beliebtheit gelangte „Konzert" zu schwierig, da es als Solisten einen Virtuosen verlangte. So übernahm man die beliebten Opernsinfonien in den Konzertsaal. Sie waren hier auch wirklich besser am Platze, als in der Oper, was man um so mehr fühlen mochte, seitdem Gluck der Ouvertüre mehr den Charakter eines die Handlung vorbereitenden Vorspiels gegeben hatte oder sonst wieder auf die von den alten Venezianern bereits angewandte Charakterouvertüre zurückgegriffen hatte, in der der Inhalt der Oper musikalisch gewissermaßen vorweggenommen wurde. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts

Digitized by Google

werden immer häufiger solche Sinfonien ohne Zusammenhang mit irgend einer Oper geschrieben. Dabei lösen sich, bei der nun leicht eintretenden breiteren Behandlung, die drei Teile ganz von selbst auseinander.

Es erscheinen drei Mittelpunkte dieser Entwicklung. Am bedeutendsten tritt zuerst die Mannheimer Schule hervor, deren wichtigste Vertreter J. Holzbauer (1711—1783), J. Stamitz (1717—1761), Chr. Cannabich (1731 bis 1798), Frz. Richter (1709—1789) und Anton Filtz († 1760) sind. Die Veröffentlichung der „Mannheimer Symphonien" in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern" hat dargetan, daß es doch nicht angeht, diese Mannheimer Schule bloß als den Mittelpunkt eines hochgesteigerten Orchesterspiels — die dynamische Nüancierung, das crescendo und diminuendo wurde hier ausgebildet — zu betrachten, ihre Komponisten als spielselige Vielschreiber abzutun. Vor allem erscheint Stamitz, auch in der selbständigen Behandlung der einzelnen Instrumente, als sehr bedeutender Vorarbeiter Haydns und Mozarts. Das Orchester wurde vom Continuo befreit, die alte chorische Besetzung der Stimmen aufgehoben, und reicher Wechsel in Stimmung und Ausdruck innerhalb desselben Satzes angestrebt. Eine „norddeutsche Schule", deren wichtigster Vertreter wieder Phil. Em. Bach ist, führte dann für die thematische Bearbeitung alle jene Errungenschaften der Orchestermusik zu, die Bach der Klaviersonate gewonnen hatte.

Die wichtigsten Vertreter der Mannheimer Schule, Stamitz voran, stammten aus Österreich. Wenn sich aber auch die pfalzbayrische Residenz als besonders geeigneter Boden für ihre Orchesterneuerungen erwies, so wird es doch immer sicherer, daß man diese Mannheimer Musikergruppe nur als eine Abzweigung einer Wiener Schule ansehen darf, die von Joh. Jos. Fux und Antonio Caldara, den Neubelebern des italienischen Sinfoniestils, eine ununterbrochene Entwicklung bis zu unsern Klassikern bietet. Die in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" veröffentlichte „Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750", bringt Werke von Jos. Ad. Georg Reutter (der jüngere 1708—1772), Georg Christ. Wagenseil (1715—1777), Georg Matthias Monn (1717—1750), Mattheus Schlöger († 1766) und Josef Starzer (1727—1787), aus denen klar hervorgeht, daß diese Männer als unmittelbare Vorläufer der Wiener Klassiker zu gelten haben. Der letztgenannte Starzer ist nur fünf Jahre vor Haydn geboren und war selber später Mozarts Lehrer, so daß sich die Kette völlig schließt, wenn wir bedenken, wie Beethoven auf Haydn und Mozart steht. Unter diesen älteren Meistern war vor allem der jung verstorbene Monn ein hervorragendes Talent, dessen viersätzige Sinfonien in der solistischen Behandlung der Instrumente, in der feinsinnigen Polyphonie und der Verdrängung des Cembalo deutlich auf die Zukunft hinweisen.

So war wieder einmal das Handwerkszeug bereitet, und es bedurfte nur des großen Künstlers, der mit seiner Hilfe das neue Kunstwerk gestaltete.

Digitized by Google

II. Haydn.

„Oft, wenn ich mit Hindernissen aller Art rang, die sich meinen Arbeiten entgegenstemmten, wenn oft die Kräfte meines Geistes und Körpers sanken, und mir es schwer war, in der angetretenen Laufbahn auszuharren, — da flüsterte mir ein Gefühl zu: ‚Es gibt hienieden so wenige der frohen und zufriedenen Menschen, überall verfolgt sie Kummer und Sorgen, vielleicht wird deine Arbeit eine Quelle, aus welcher der Sorgenvolle oder von Geschäften lastende Mann auf einige Augenblicke seine Ruhe und seine Erholung schöpfet.‘ Dies war dann ein mächtiger Beweggrund, vorwärts zu streben, und dies ist die Ursache, daß ich auch noch jetzt mit seelenvoller Heiterkeit auf die Arbeiten zurückblicke, die ich eine so lange Reihe von Jahren mit ununterbrochener Anstrengung und Mühe auf diese Kunst verwendet habe.“ So konnte der siebzigjährige Haydn an einen begeisterten Verehrer seiner Kunst schreiben. Wenn das Leben eines Mannes köstlich gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen. Dieser Mühe schönster Lohn war es, wenn der mühsam Ringende selber zur „seelenvollen Heiterkeit“ gelangte, der Arbeit reichster Segen, wenn er das Gebot der Liebe zum Nächsten in jener edelsten Weise erfüllen konnte, daß er die Mühe und Arbeit der anderen erleichterte und ihr Leben durch Schönheit köstlicher machte.

Haydns Leben ist in diesem Sinne ein überaus köstliches gewesen. Diese Empfindung, wenn auch nicht in so ausgesprochener Form, ist in den Kreisen aller Musikfreunde allgemein. Nicht aber, daß dieses Leben Mühe und Kampf gewesen ist. „Vater Haydn“ oder gar „Papa Haydn“! Es liegt in dieser Bezeichnung doch auch etwas Herablassendes, eine Art von Vertraulichkeit, die unberechtigt ist. „Immer noch leuchtet der Verklärte vor mir, und seine Gestalt hat mir Dinge gesagt über Kunstleben und Erdenleben, die bis dahin in meiner Seele tief geruht haben“, schreibt Iffland noch 1836 von dem Besuche, den er dem 76jährigen Haydn gemacht hat. Mozart liebte und verehrte ihn wie je ein Sohn den ihm zum Freund gewordenen Vater. Beethoven, der stürmische Feuerkopf, der es im Schülerverhältnis zu dem ruhigen Meister nicht ausgehalten hatte, küßte ihm an jenem 27. März 1808, als unter Salieris Leitung die „Schöpfung“ in Wien gegeben wurde, in einer fast religiösen Scheu die Hände und die Stirne.

Bei allen diesen Bezeugungen der Liebe ist eine hohe Ehrfurcht, bei aller Zutraulichkeit fehlt nie die tiefe Scheu vor der Größe. Die Liebe ist ein Geschenk, das freiwillig dargebracht wird, die Ehrfurcht muß man erwerben. In dieser Ehrfurcht eines ganzen Volkes äußerte sich das instinktiv richtige Gefühl, daß dieser Künstler durch Mühe und Arbeit zu dem geworden war, was er war, daß der Mensch durch Kämpfe und Stürme hatte hindurchgehen müssen, um so heiter und gut werden zu können. Der „Vater Haydn“,

Digitized by Google

der zu allen gut, der für jeden hilfbereit war, der alle liebte, war selber in ein liebeloses Leben hinausgestoßen worden. Er hatte diesem in eiserner, nie rastender Arbeit alles abgetrotzt, was er war, und hatte niemals Hilfe gefunden, als er sie brauchte. Dieser „Papa Haydn", der in seiner hellen klaren Kunst wie in einem sonnigen Erdenparadies lebte, war ehedem ein kecker Neuerer gewesen, der sich kühn auf unerhellte Wege gestürzt hatte, dem oft „die Kräfte des Geistes und Körpers sinken wollten, wenn er mit den Hindernissen rang, die sich ihm entgegenstemmten." —

Haydn entstammte einer armen Familie, in der seit Geschlechtern das Wagnerhandwerk erblich war. Sein Vater betrieb es in dem kleinen Marktflecken Rohrau. Unter den zwölf Kindern, die ihm in seiner Ehe beschieden waren, erhielt das zweite, am 31. März 1732 geborene, den Namen Franz Joseph. Man kann bei Haydn also nicht, wie bei so vielen anderen Musikern, von Vererbung seiner eigenartigen Begabung sprechen. Immerhin — der Vater war „von Natur aus großer Liebhaber der Musik". Er hatte, ohne eine Note zu kennen, Harfe spielen gelernt und liebte es, abends nach getaner Arbeit seine „simplen kurzen Stücke" zu spielen, wozu dann die Mutter mit klarer Stimme alte Volkslieder sang. Ein Schwager der Frau, Mathias Frankh, der in dem benachbarten Städtchen Hainburg Chorregent war, sah bei einem Besuch, wie der kleine Sepperl mit zwei Stöckchen taktfest das Geigenspiel nachahmte und auch die Lieder richtig nachsang. Da nahm er den fünfjährigen Buben mit sich, um ihn in der Musik zu unterrichten. Damit ist Haydn heimatlos geworden und hat von jetzt ab das traurige Los des bei fremden Leuten herumgestoßenen Kindes bitter kennen gelernt. Aber an der Wiege des armen Volkskindes hatten zwei Feen gestanden. Hatte ihm die eine die Künstlergabe beschert, so gab ihm die andere ein sonniges Temperament, dem allein die Entwicklungsmöglichkeit der ersten Gabe unter so widrigen Verhältnissen zu danken ist. Es ist schwer, dafür das rechte Wort zu finden. Leichter Sinn klingt an Leichtsinn an, und von dem ist Haydn immer frei gewesen. Wohl aber konnte er über Kummer und Not sich leicht hinwegsetzen und auch der düstersten Lage noch eine heitere Seite abgewinnen. Wir wollen dieser Gabe danken, wenn sie auch mit sich brachte, daß Haydn für die tiefsten Erschütterungen des Lebens, für das wirklich alle Kräfte aufwühlende Empfinden, für die große Leidenschaft verschlossen blieb. Gerade aus dieser Begrenztheit erwuchs hier eine ganz eigenartige Meisterschaft. Es ist rührend, daß Haydn auch dieser dunklen Kinderzeit mit Dankbarkeit gedenkt. „Ich danke es diesem Manne noch im Grabe, daß er mich so zu vielerlei angehalten hat, wenn ich auch mehr Prügel als zu essen bekam." Frankh hat in der Tat in Haydn jene Eigenschaft ausgebildet, die für ihn durchs ganze Leben die wichtigste Rolle wurde: das praktische Zugreifen in allen musikalischen Dingen. Der Knabe lernte nicht nur singen, Violine und Klavier spielen, sondern auch die Verwendung aller damals gebräuchlichen Instru-

Digitized by Google

mente handwerksmäßig begreifen. Das wurde für sein ganzes Leben grundlegend. Die Ergänzung aufs Vokale in der Musik kam alsbald hinzu.

1738 hatte der Wiener Domkapellmeister Georg Reutter in Hainburg den kleinen Haydn gehört. Die musikalischen Fähigkeiten des sechsjährigen Knaben setzten ihn in solches Erstaunen, daß er ihn in das Wiener Kapellhaus aufnahm, wohin das Kind, sobald das erforderliche Alter erreicht war (1740), übersiedelte. Das bedeutete keine Besserung der äußeren Lebensumstände, nicht einmal des Unterrichts, denn Reutter hielt sein Versprechen, für die theoretische Ausbildung des Knaben zu sorgen, nicht, sondern überließ ihn sich selbst. Das war schlimm genug, da die Knaben einen sehr anstrengenden Dienst hatten. Dazu war die Kost schmal und die Zucht von liebloser Strenge. Es gehörte eine so zähe Natur dazu, wie sie Haydn eignete, um auch hier überall das Gute aufzunehmen und keinen Schaden zu leiden. Zum Guten gehörte vor allem, daß er in bedeutende musikalische Verhältnisse kam. Reutter (1708—1772) selbst war ein tüchtiger Komponist, wenn auch seine zahlreichen Kompositionen für Theater und Kirche und für allerlei weltliche Festgelegenheiten keinen eigenen Charakter tragen. Wertvoller scheint gewesen zu sein, was er in kleinen Formen der Kammermusik schuf, und gerade davon werden die Kapellknaben besonderen Gewinn gehabt haben. In der Singkunst erhielten sie naturgemäß gediegenen Unterricht. Sie wurden in der Kirche mit der mehrstimmigen, streng kontrapunktischen Kirchenmusik bekannt, daneben aber auch, da sie ebenfalls bei weltlichen Festlichkeiten zur Mitwirkung herangezogen wurden, mit der neueren italienischen Musik. Das waren starke Erziehungswerte, und es ist kein Zufall, daß die beiden Musiker, die diesen Einflüssen am stärksten ausgesetzt waren, Mozart und Haydn, die glänzendsten Vertreter der schönen Form in der deutschen Musik geworden sind. Auch der Unterricht für Klavier und Violine wurde nicht vernachlässigt, wenn er auch nicht so weit ausreichte, daß selbst ein so begabter Knabe wie Haydn es zu einer wirklich guten Übung auf beiden Instrumenten bringen konnte. Gänzlich sich selbst überlassen aber blieb er in der Komposition. „In dieser habe ich andere mehr gehört als studiert: ich habe aber auch das Schönste und Beste in allen Gattungen gehört, was es in meiner Zeit zu hören gab, und dessen war damals in Wien viel! O wie viel! Da merkte ich nun auf und suchte mir zu nutze zu machen, was auf mich besonders gewirkt hatte und was mir als vorzüglich erschien. Nur daß ich es nirgends bloß nachmachte! So ist nach und nach, was ich wußte und konnte, gewachsen."

Haydn hatte auch im strengen Kapellhause die Lust an kleinen Schelmereien nicht eingebüßt. Aus einer derselben drehte ihm, als er nach Verlust seiner schönen Sopranstimme ein unnützes Mitglied geworden war, der Hofkapellmeister den Strick und setzte ihn im Spätherbst 1749 plötzlich vor die Türe. Es wirkt tragisch, daß sein jüngerer Bruder, Michael, der spätere Domkapellmeister von Salzburg, jetzt des älteren Stelle einnahm. Die armen

Digitized by Google

Eltern mußten glücklich sein, wenn eins ihrer zahlreichen Kinder ein so kärgliches Unterkommen fand.

Hilflos, ohne Unterhaltsmittel, ohne irgend eine Bekanntschaft, stand der Siebzehnjährige einsam in der Großstadt dem Leben gegenüber. Der Chorsänger Spangler fand ihn halb erfroren und verhungert, nahm ihn auf und teilte seine Armut mit ihm. Doch der Jüngling nahm mutig den Kampf mit dem Leben auf. Er schrieb Noten ab, wirkte als Musikant auf Tanzböden und bei abendlichen Ständchen, gab Unterricht und schrieb auch für seine Schüler kleine Stückchen. Da lieh ihm ein Wiener Bürger 150 Gulden; nun konnte er sich eine eigene Dachkammer mieten und ein altes Klavier anschaffen. Die Wohnung schützte ihn kaum vor der schroffsten Wetterunbill, aber er hatte doch ein Heim, wo er arbeiten konnte. „Wenn ich an meinem alten, von Würmern zerfressenen Klavier saß, beneidete ich keinen König um sein Glück," sagte er noch als alter Mann zu Griesinger, dem wir die wertvollsten Nachrichten über des Meisters Leben verdanken. Aber neben diesem fröhlichen Wort steht das andere: „was ich bin, ist alles ein Werk der dringendsten Not".

War sein Lebensgang bis dahin schwer und lichtlos, so hatte er ihm doch alle musikalischen Kräfte nahegebracht, die wertvoll sein konnten. Er hatte die Kunstmusik der Zeit kennen gelernt, hatte in schwerer Arbeit mit den verschiedensten Instrumenten umgehen lernen müssen, er hatte gesungen. Dadurch aber, daß er nicht nur aus den untersten Volksschichten hervorgegangen war, sondern daß ihn das Leben auch immer wieder zu diesen hinabstieß, nahm er die noch ungenutzten Kräfte der Volksmusik in sich auf, wie kein anderer Komponist vor ihm. Das Wertvollste an dieser Volksmusik war eine natürliche, aus dem Leben erwachsene, mit diesem überall verbundene Instrumentalmusik. Auch daß er keinen gelehrten Musikunterricht erhalten hatte, daß er sich alles durch die Praxis für die Komposition hatte erwerben müssen, daß sein einziger Ratgeber das eigene Ohr gewesen war, schlug ihm zum Heile aus. Er mußte so notwendigerweise zum Neuerer werden, aber — und das ist außerordentlich wertvoll — er brauchte sich niemals als Umstürzler, als Bekämpfer eines Bisherigen zu fühlen. So blieben ihm diese schweren geistigen Kämpfe erspart, er verbrauchte keine Kraft, um Überkommenes abzuschütteln, sondern verwandte sie auf Aneignung alles dessen, was ihm wertvoll erschien. Die sonnige Heiterkeit seiner ganzen Kunst erklärt sich auf diese Weise am natürlichsten.

Man kann sich vorstellen, wie es auf eine solche Natur wirken mußte, wenn er eine Kunstmusik fand, die etwas von jenen Lebenswerten in sich trug, nach denen er unbewußt strebte. Die Sonaten Ph. Em. Bachs, die er in die Hände bekam, wirkten auf ihn wie eine Offenbarung. Hier ward ihm zur Gewißheit, was er bis dahin instinktiv gefühlt haben mochte, daß „in der Befreiung des Klaviersatzes aus dem Zwange der strengen Poly-

Digitized by Google

phonie und in der Übertragung des Gesangsvortrags auf das Instrument die Keime einer neuen Entwicklung lagen" (L. Schmidt „Haydn" S. 19). Und er, der durch die äußeren Verhältnisse Natur-Künstler geblieben war, fand hier bei einem hochgebildeten Kunstmusiker des Streben nach Natur. „Das Herz zu rühren" war das Ziel dieser Kunst. Haydn war bislang so selbständig herangewachsen, daß ihn auch diese neue Entdeckung nicht in Abhängigkeit bringen konnte. Aber wieviel er Bach verdankte, blieb ihm zeitlebens bewußt. Er schätzte den norddeutschen Musiker sehr hoch, und dieser vergalt es ihm auf gleiche Weise. Auch die theoretischen Werke Bachs, vor allem seinen wertvollen „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" (1753—1762), lernte er jetzt kennen, studierte überhaupt Marpurgs, Metastasios, Fuxens und Kirnbergers Werke gründlich durch, wie er denn auch in den abgelegeneren Künsten des Satzes seinen Meister zu stellen vermochte. Aber er bewahrte sich aller Theorie gegenüber die Freiheit. Sein Ohr blieb ihm die höchste Instanz.

Er lernte, wo es etwas zu lernen gab. Im gleichen Hause, in dem er eine Dachkammer hatte, wohnte der berühmte Operndichter Metastasio. Dieser empfahl ihn als Klavierlehrer einer Dame, deren Gesangunterricht der berühmte Porpora leitete. Was lag Haydn daran, daß dieser ihn geizig mißbrauchte und in hochfahrender Weise behandelte. Sah ihm doch der erfahrene Italiener seine Kompositionen durch und unterrichtete ihn „in den echten Fundamenten der Setzkunst". Außerdem hatte er ja hier die beste Gelegenheit, in den italienischen Gesangstil praktisch einzudringen. Da das für den Lebensunterhalt noch nicht ausreichte, beteiligte sich Haydn nach wie vor bei den damals so beliebten „Cassationen", das ist auf der Gasse gespielte Ständchenmusik, für die er auch um kleinen Entgelt selber die Musik schuf. Solche eine von ihm selbst geschaffene Ständchenmusik brachte er auch der Gattin des berühmten Komikers Joseph Kurtz dar, der in der Rolle des Bernardon in groben Possen zu einem Liebling des breiten Volkes geworden war. Kurtz, dem die Serenadenmusik ausnehmend gefallen hatte, veranlaßte Haydn, ihm zu einer neuen Operette, „Der neue krumme Teufel", die Musik zu schreiben. So kam Haydn 1751 auch an die größere Öffentlichkeit.

Wertvoller wurden für ihn die Bekanntschaften, die er durch seinen Umgang mit Metastasio und Porpora machte. Hier wurden Vertreter des österreichischen Adels, der sich seit Generationen die Pflege der Musik zur schönsten künstlerischen Aufgabe gestellt hatte, auf den jungen Musiker aufmerksam. Ein Herr von Fürnberg lud ihn auf sein Gut, wo er ein Violinquartett eingerichtet hatte. Haydn, der immer gewohnt gewesen war, für vorhandene Kräfte zu schaffen bzw. diese bei seinem Schaffen auszunutzen, tat es auch jetzt und schuf hier so ohne jegliche ästhetische Spekulation sein erstes Streichquartett. Er hatte damit eine für seine Gedanken so günstige Ausdrucksform gefunden, daß er in kurzen Zwischenräumen 17 weitere

Digitized by Google

Quartette schuf. In der gleichen Weise, rein aus der Ausnutzung der gebotenen Verhältnisse, komponierte er 1759 seine erste Sinfonie. Er war nämlich durch Fürnberg dem Grafen Morzin in Lukavec als Kapellmeister empfohlen worden und fand hier eine größere Kapelle vor. Im nächsten Jahre tat er den dümmsten Streich seines Lebens, indem er die Tochter des Perückenmachers Keller heiratete. Er hatte eigentlich die jüngere Tochter begehrt, vielleicht auch das nur, weil er sich dem Manne aus den Tagen der Armut zu Dank verpflichtet fühlte. Als die jüngere den Klosterschleier nahm, ließ er sich die ältere aufreden. Der gute Haydn hat sie als „höllische Bestie" bezeichnet; dieser Charakteristik ist von keinem, der die obendrein bigotte und verschwendungssüchtige Person kennen gelernt hat, widersprochen worden. Dennoch hat Haydn das Leben mit ihr fast 40 Jahre ausgehalten. In seinem kindlich frommen Sinn mag er den Ehebund als die ihm zugedachte Prüfung des Himmels angesehen haben. In Haydns Leben hat die Liebe zum Weibe eine geringere Rolle gespielt, als bei den anderen großen Musikern, wenn ihm auch ein bescheidenes Glück der Liebe wenigstens nicht ganz versagt blieb.

Haydn hätte die übereilte Eheschließung auch noch mit dem Verlust seiner Stellung bezahlen müssen, da sein Brotherr keine verheirateten Mitglieder in der Kapelle duldete, aber Graf Morzin mußte diese seiner zerrütteten Vermögensverhältnisse wegen ohnehin auflösen. Haydn fand gleich eine andere Stellung als zweiter Kapellmeister des Fürsten Paul Anton Esterházy zu Eisenstadt in Niederungarn. Er sollte hier den schon hochbetagten Kapellmeister G. J. Werner unterstützen; in Wirklichkeit hatte er von vornherein die ganze Arbeitslast zu tragen. Nach Werners Tode 1766 nahm er dann auch äußerlich die leitende Stellung ein. Das Schriftstück von Haydns Anstellung ist noch erhalten. Uns erscheint ein solches Mittelding zwischen Beamten und Diener wohl eines Künstlers unwürdig; aber noch war man vor der französischen Revolution. Überdies war Haydn froh, sich geborgen zu wissen. Dann fanden sich, trotz der schroffen Etikette, auch damals schon Wege zu einem würdigeren Verkehr zwischen Auftraggeber und Künstler; endlich konnte Haydn die großen Vorteile nicht verkennen, die diese Stellung gerade ihm in künstlerischer Hinsicht bot. Er sagt selbst darüber: „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden." Das Orchester, das Haydn so zur Verfügung stand, zählte zunächst nur 16 Mitglieder, die freilich zu besonderen Gelegenheiten durch die Mitwirkung musikalischer Kräfte aus der Umgegend verstärkt wurden. Später wurde indes auch die ständige Kapelle auf 30 Mitglieder erhöht.

Haydn hat sich in Eisenstadt wohl gefühlt. Bis ans Lebensende blieb

Digitized by Google

er in enger Verbindung mit dem fürstlichen Hause, dem er 28 Jahre lang seine beste Arbeitskraft gewidmet hatte. Das Haus verdiente seine Anhänglichkeit, wie nicht nur die Schätzung, die ihm von der Familie zuteil wurde, beweist, sondern auch die Art der vornehmen Regelung seiner Pensionsverhältnisse. Im übrigen wußte auch Haydn seine künstlerische Würde zu wahren. In dieser Eisenstadter Zeit entstanden die Meisterwerke Haydns. Folgerichtig entwickelte er, man möchte fast sagen, entwickelten sich ihm, aus seinen ersten Versuchen die Formen des Streichquartetts, der Sinfonie und der Sonate zu jenen Gebilden, die wir darunter begreifen. Auch für die Oper, die im fürstlichen Theater gepflegt wurde, schuf Haydn mancherlei; doch ist er hier von der herrschenden Art der Zeit nicht frei gekommen und hat es auch innerhalb der italienischen Oper zu keiner hervor stechenden Stellung gebracht.

Lag Eisenstadt auch abseits des großen Verkehrs, so fand die vornehme Welt sich doch gern in den Prachtschlössern des einen üppigen Haushalt führenden Fürsten ein, und Haydn entging nichts Wichtiges im musikalischen Leben seiner Zeit, zumal er oft im Winter nach Wien kam. Langsam aber stetig verbreitete sich denn auch der Ruhm des Esterházyschen Kapellmeisters. In Wien war er seit den achtziger Jahren populär, und Wien wurde ja jetzt immer mehr der Mittelpunkt des Musiklebens, zumal seitdem Mozart hier 1781 seinen dauernden Aufenthalt genommen hatte. Die Freundschaft Haydns mit dem jüngeren Künstler, dessen geniale Überlegenheit er neidlos anerkannte, gehört zu den erfreulichsten Seiten der Künstlergeschichte. Für Haydns stets lebendige Künstlerkraft ist es ein schönes Zeichen, wie er durch Mozart, dem er selber viel gegeben, befruchtet wird. Seine Melodie wird reicher, der Ausdruck gesangsmäßiger, die ganze Auffassung der Kunst vertieft und geläutert. Otto Jahn hat mit Recht dem vor- den nachmozartischen Haydn entgegengestellt.

Soviel nun auch der ältere Meister dem jüngeren Genie verdankte, so ist doch der Siegeslauf der deutschen Musik durch die Welt von Haydn ausgegangen. Er war ja nicht der erste bedeutende deutsche Musiker, den die Welt anerkannte; aber in den Hasse und Graun hatte man nur Italiener gesehen, Händel war Engländer geworden, Gluck hatte in Paris die Oper reformiert. Haydn dagegen blieb in seinem kleinen Städtchen und schuf eine ausgesprochen deutsche Musik. Diese drang dann von selbst in die Welt und nötigte ihr die bewundernde Anerkennung ab, daß die deutsche Musik etwas für sich sei, ohne Gleiches in der Musik anderer Länder. Erst Haydns Instrumentalmusik offenbarte der Welt die Überlegenheit der deutschen Musik.

Mehr noch als Paris, für das Haydn schon 1786 sechs Sinfonien in Auftrag bekommen hatte, wo überdies auch eine große Zahl seiner sonstigen Werke gedruckt wurde, bemühte sich London um die persönliche Mitwirkung des verehrten Komponisten an seinem Musikleben. Haydn hatte, trotzdem es

Digitized by Google

ihm mit den Jahren in Eisenstadt immer enger wurde, bislang mit Rücksicht auf den Fürsten alle Einladungen abgelehnt. Als aber 1790 nach des Fürsten Nikolaus Tode sein Nachfolger die Kapelle aufgelöst hatte und Haydn mit einer lebenslänglichen Pension von 1400 Gulden nach Wien übergesiedelt war, widerstand er den Rufen nicht länger. Trotz seiner 60 Jahre unternahm er mit dem Londoner Violinisten Salomon, dem er sich unter glänzenden Bedingungen zur Leitung von zwölf Konzerten und zur Schöpfung von sechs neuen Sinfonien verpflichtet hatte, am 15. Dezember 1790 die Reise. In London hatte er als Mensch und Künstler großen Erfolg, so daß Salomon den Vertrag gleich fürs nächste Jahr erneuerte. Haydn blieb bis zum Juni 1792 in London. Die zweite Saison hatte gerade dadurch, daß man von gegnerischer Seite ihm seinen Schüler Ignaz Pleyel (1757—1831) entgegengestellt hatte, seine Überlegenheit noch glänzender dargetan. Auf der Rückreise wurde ihm in Bonn der junge Beethoven vorgestellt. Er lernte ihn so schätzen, daß er ihn zu unterrichten versprach. So folgte ihm Beethoven 1792 nach Wien und wurde sein Schüler. Das Verhältnis wurde freilich bei den zwei ungleichen Naturen nicht so innig, wie beide erwartet haben mochten. Schon im Januar 1794 reiste Haydn wieder nach London, wo er bis zum August des nächsten Jahres blieb. Er hätte jetzt im englischen Musikleben eine ähnliche Stellung einnehmen können wie ein Menschenalter zuvor Händel; aber es zog ihn unwiderstehlich nach der geliebten Heimat.

Auch hier war jetzt Haydn nach seinem großen Erfolg im Ausland der anerkannte Herrscher im Reiche der Musik. Mozart war allzu früh gestorben, Beethoven stand noch im Hintergrund. So war er auch wie kein anderer zur Schöpfung der deutschen Kaiserhymne berufen. Die Höhe der Aufgabe reizte seinen Genius zur großen Tat. Er, dem sonst nicht leicht ein Lied gelang, schuf 1796 in der Melodie zu „Gott erhalte Franz den Kaiser“ aus dem Geiste des deutschen Volksliedes heraus einen deutschen weltlichen Volkschoral, zu dem erst später der wahre, von allem Persönlichen losgelöste, das ganze Deutschtum umfassende Text geschaffen worden ist: „Deutschland, Deutschland über alles“.

Haydn hatte in London bei aller ungewohnten Zerstreuung eine Tätigkeit entfaltet, die bei einem vollkräftigen Manne bewundernswert wäre. Jetzt fühlte er inmitten der Sechzig noch die Kraft, ein neues Gebiet sich zu erobern. Zwar hatte er sich auch schon früher zweimal im Oratorium versucht; aber das 1775 aufgeführte „Il ritorno di Tobia“ ist ganz im italienischen Stil gehalten, die in den achtziger Jahren entstandenen „Sieben Worte des Erlösers am Kreuze“ sind ursprünglich Instrumentalsätze, denen er erst 1794 die Worte hinzugefügt hatte. In London aber hatte Händel gewaltig auf ihn gewirkt. Von dort hatte er sich auch einen Oratorientext mitgebracht, den ihm der Wiener Musikfreund van Swieten ins Deutsche übertrug: „Die Schöpfung“. Die Arbeit ging dem einst so fruchtbaren Meister nicht mehr

Digitized by Google

leicht von der Hand; aber in den drei Jahren 1795—1798 bewältigte er sie in einer so kraftstrotzenden und jugendlich heiteren Weise, daß niemand hier ein Greisenwerk vermutet. Schon im nächsten Jahre ließ er sich zu einem zweiten Oratorium, „Die Jahreszeiten", drängen. In meisterhafter Weise überwand er auch hier alle Schwierigkeiten, die ihm der Text und seine eigene Natur bereiteten. Durch diese Werke ist in Deutschland überhaupt erst das Gefühl für das Oratorium geweckt worden; dadurch, daß man überall diese Meisterwerke zu bewältigen strebte, daß man zu diesem Zwecke große Musikvereine gründete, wurde das ganze öffentliche deutsche Musikleben gefördert. Nach den „Jahreszeiten" hat Haydn nur noch einige Gesangsquartette geschrieben, auf die er mit Recht einen hohen Wert legte. Dann zeigten sich die Schwächen des Alters in steigendem Maße. Nach 1803 hat er nichts mehr geschaffen. Die Anfangsworte seines Vokalquartetts „Der Greis": „Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich", ließ er sich auf seine Visitenkarten drucken. In ruhiger Heiterkeit und frommer Zuversicht sah er dem Tode entgegen. Von allen verehrt, von seinem treuen Diener Elsler in rührender Weise gepflegt, verbrachte er diese Jahre in froher Erinnerung an vergangene Zeiten, in freudiger Teilnahme am Schaffen der jüngeren Fachgenossen. Noch mußte er die schwere Zeit der österreichischen Kriege mit Napoleon erfahren; zweimal erlebte er, dessen patriotisches Fühlen bis ans Ende stark war, die Besetzung Wiens durch den Feind. Mitte Mai 1809 war die Stadt vom Feinde eingenommen worden. Am 26. Mai versammelte er noch einmal seine Dienstboten um sich, ließ sich ans Klavier tragen und spielte mit überwältigendem Ausdruck dreimal seine gewaltige deutsche Vaterlandsweise. Bald darnach trat die Entkräftung ein. Am 31. Mai 1809 gegen 1 Uhr in der Frühe war Haydn tot. Seine Gebeine ruhen in der oberen Pfarrkirche zu Eisenstadt. —

Haydn hat eine bewundernswerte Fruchtbarkeit entfaltet. Sein Gesamtwerk umfaßt u. a. 125 Sinfonien, 66 Divertissements, 77 Streichquartette, 30 Streichtrios, 33 Klaviersonaten, 13 Messen, 24 Opern, die beiden großen Oratorien usw. Haydns Bedeutung für die Entwicklung der Musik liegt in seinen Instrumentalwerken. Er ist der Vollender der Formen unserer Instrumentalmusik. Darüber hinaus ist er der Schöpfer des neuen Orchesterstils durch die Individualisierung der Instrumente, die geistige Ausnutzung ihrer charakteristischen Eigentümlichkeiten. Das gilt für sämtliche Instrumentalgattungen. Von ihm führt der Weg gerade zu Beethoven, der in der Art der thematischen Arbeit Haydn näher steht, als Mozart. — Für die Entwicklung bedeutsam wurden auch Haydns Oratorien „Schöpfung" und „Jahreszeiten". Erst jetzt wird das Oratorium völlig zum weltlichen Kunstwerk; es ergänzt stofflich als idyllisches Kleinbild das große Epos Händels. Endlich haben gerade diese Oratorien die Verbindung von Orchester und Gesang in ungeahnter Weise gesteigert.

Digitized by Google

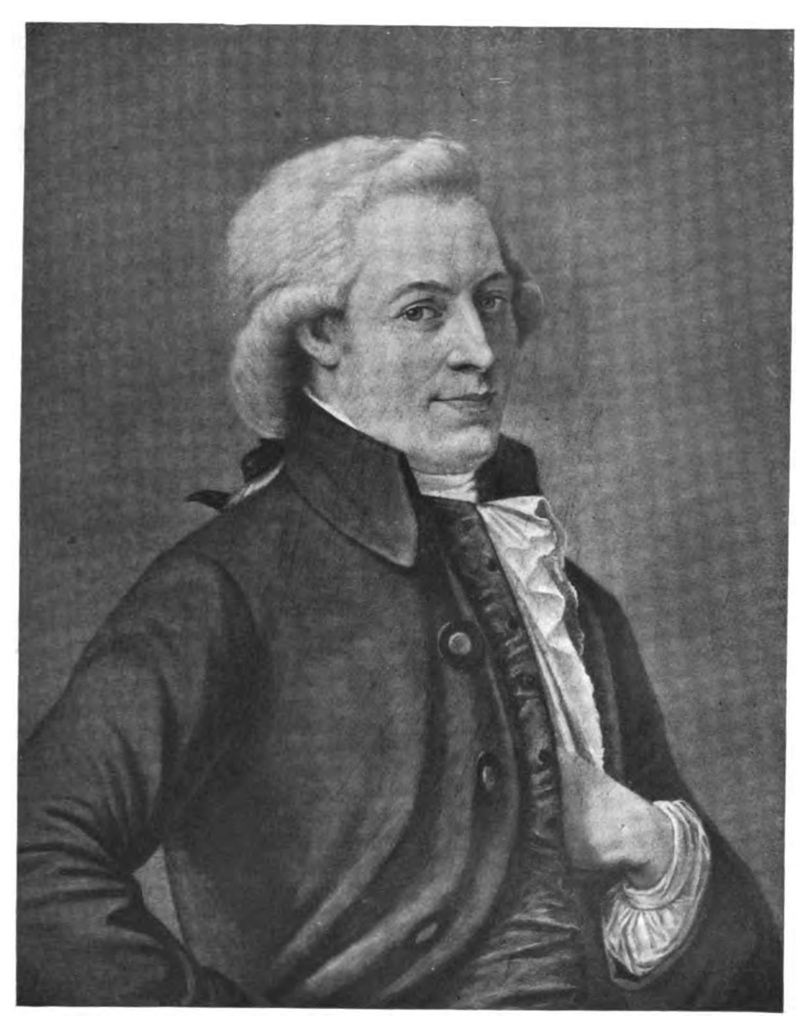
Wichtiger noch, als diese historischen, sind die rein künstlerischen Werte der Schöpfungen Haydns. Sie behaupten noch heute eine bestimmte, durch nichts anderes zu ersetzende Stellung in unserem Musikleben. Lebensfreude, Gesundheit, Klarheit, Reinheit des Empfindens, edle Einfachheit und unerschöpflicher Humor sind Eigenschaften, die gerade uns Heutigen doppelt wertvoll sein müssen, weil unsere neuere Kunst fast nie dazu gelangt. Wenn erst unsere Hausmusik wieder künstlerischere Formen annimmt, werden auch Haydns kleinere Instrumentalwerke wieder zu Ehren kommen und zu einem Jungbrunnen volkstümlichen Musikempfindens werden.

Drittes Kapitel

Mozart

So oft Goethe, zumal in seinen späteren Lebensjahren, auf das Wesen des Genies zu sprechen kam, nannte er Mozart. In jenem bedeutsamen Gespräche mit Eckermann vom 11. März 1828, in dem er die Bedeutung des Wortes „Produktivität" in so ungeahnter Weise steigert, die Produktivität der Tat zu der des Geistes und der Seele einbezieht, hält ihm Eckermann schüchtern entgegen, daß er also Produktivität nenne, was man sonst Genie nannte. Darauf Goethe: „Beides sind auch sehr naheliegende Dinge; denn was ist auch Genie anders, als jene produktive Kraft, wodurch Taten entstehen, die vor Gott und der Natur sich zeigen können, und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind? Alle Werke Mozarts sind dieser Art; es liegt in ihnen eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und so bald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte." In einem genau vier Jahre späteren Gespräch, wenige Tage vor seinem Tode, wandte er sich schroff gegen die Meinung, daß in Dingen der Wissenschaft und Künste lauter Irdisches am Werke sei, daß diese weiter nichts als ein Produkt rein menschlicher Kräfte seien. „Versuche es aber doch nur einer und bringe mit menschlichem Wollen und menschlichen Kräften etwas hervor, das den Schöpfungen, die den Namen Mozart, Raffael oder Shakespeare tragen, sich an die Seite setzen läßt." Mozart erschien Goethe, man möchte fast sagen, als ein Gefäß, in dem die göttlichen Schöpferkräfte der Musik schalteten, als eine Kraft, deren sie sich mit überirdischer Gewalt zur Aussprache bedienten. Er grollte gerade im Hinblick auf Mozart über „das ganz niederträchtige" Wort komponieren. „Wie kann man sagen, Mozart habe seinen „Don Juan" komponiert! Komposition — als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuitt wäre,

Digitized by Google



Wolfgang Amadeus Mozart

Digitized by Google

das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt. Eine geistige Schöpfung ist es, das einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot."

Es gibt in der Tat vielleicht überhaupt keinen Künstler, in dem sich das Genie als schöpferische Kraft, als Schöpfenmüssen so offenbart, wie in Mozart. Dieses Schöpfen hat bei ihm etwas von göttlicher Sicherheit und Heiterkeit. Es fehlt völlig das promethidenhafte. Nichts von Kampf. Nichts von Qual. In Mozarts Briefen findet man manche Aussprüche, die diese Art seiner Natur beweisen. Einem Knaben, der ihn fragte, wie er das Komponieren lernen könne, antwortete er: „Wenn man den Geist dazu hat, so drückt's und quält's einen: man muß es machen und man macht's auch und fragt nicht darum." Für ihn bedeutet Musizieren Komponieren, oder vermeiden wir das von Goethe verpönte Wort und sagen: in Tönen gestalten. Dem Vater schreibt er am letzten Juli 1778 aus Paris, daß er nur ungern Unterricht gebe und es als Erlösung betrachte, wenn er die Stunde hinter sich habe. „Sie dürfen nicht glauben, daß es Faulheit ist! — nein! — sondern weil es ganz wider mein Genie, wider meine Lebensart ist. Sie wissen, daß ich sozusagen in der Musik stecke, — daß ich den ganzen Tag damit umgehe —". Ein andermal schreibt er, daß er so vergnügt sei, „weil ich zu komponieren habe, welches doch meine einzige Freude und Passion ist". Wir schließen die Reihe von Aussprüchen mit jenem, in dieser Form wohl unechten, aber innerlich wahren Briefe aus dem Jahre 1789, in dem er seine Art zu komponieren schildert: „Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beim Spazieren, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Woher und wie, das weiß ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopf und summe sie wohl auch für mich hin, wie mir andere wenigstens gesagt haben. Halt ich das nun fest, so kömmt mir bald eins nach dem andern bei, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Kontrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente usw. usw. Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde; da wird es immer größer, und ich breite es immer weiter und heller aus, und das Ding wird im Kopf wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ich's hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen im Geist übersehe, und es auch gar nicht nacheinander, wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmaus! Alles das Finden und Machen geht in mir nun nur wie in einem schönen starken Traum vor. Aber das Überhören, so alles zusammen, ist

Digitized by Google

doch das beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich nicht leicht wieder, und das ist vielleicht die beste Gabe, die mir unser Herrgott geschenkt hat. Wenn ich hernach einmal zum Schreiben komme, so nehme ich aus dem Sack meines Gehirns, was vorher, wie gesagt, hineingesammelt ist. Darum kommt es hernach auch ziemlich schnell aufs Papier; denn es ist, wie gesagt, eigentlich schon fertig und wird auch selten viel anders, als es vorher im Kopf gewesen ist. Darum kann ich mich auch beim Schreiben stören lassen und mag um mich herum mancherlei vorgehen, ich schreibe doch, kann auch dabei plaudern, nämlich von Hühnern und Gänsen und von Gretel und Bärbel und dgl. Wie nun aber über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt eben die Gestalt oder Manier annehmen, daß sie Mozartisch sind und nicht in der Manier eines andern, das wird halt ebenso zugehen, wie daß meine Nase ebenso groß und herausgebogen, daß sie Mozartisch und nicht wie bei andern Leuten geworden ist. Denn ich lege es nicht auf die Besonderheit an, wüßte die meine auch nicht einmal näher zu beschreiben; es ist ja aber wohl bloß natürlich, daß die Leute, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden voneinander aussehen, wie von außen, so von innen. Wenigstens weiß ich, daß ich mir das eine so wenig als das andere gegeben habe."

Alle diese Selbstbekenntnisse Mozarts gewähren uns ja einen Einblick in Art und Wesen seiner Natur und seines Schaffens, eine Erklärung sind sie nicht. Wunder muß man glauben, verstehen kann man sie nicht. Das Wunderbare und Geheimnisvolle des künstlerischen Schaffens tritt in keiner anderen Künstlererscheinung so überzeugend und so unerklärbar zutage wie bei Mozart. Seltsam, daß man ebensowenig wie bei Raffael ihm gegenüber nach einer Erklärung verlangt. Man ist so beglückt durch das Geschaffene, daß man kaum nach dem Schöpfer fragt, jedenfalls nicht danach sucht, wie er zu diesem Geschaffenen kam, wie er dazu stand. Und wie mit dem einzelnen Werk ergeht es uns mit der ganzen Persönlichkeit Mozarts. Man kann nicht darstellen, wie er wurde, sondern nur, wie er war. Nicht, als ob er sich nicht entwickelt hätte, als ob nicht seine Werke im Laufe der Zeit größer, gewaltiger, ergreifender, reicher, schöner geworden wären. Aber das ist ein ganz natürliches Wachsen, das mit der äußeren Lebenserfahrung Schritt hält und abbricht, als er in der höchsten Blüte des Lebens steht. Man hat kaum ein Gefühl der Trauer darüber, daß das Leben so schnell zu Ende ging; man kann auch gar nicht ahnen, wie das nächste Werk geworden wäre, welchen Gipfel es dargestellt hätte. Wir müssen uns da mit Goethe zufrieden geben: „Der Mensch muß wieder ruiniert werden. Jeder außerordentliche Mensch hat eine gewisse Sendung, die er zu vollführen berufen ist. Hat er sie vollbracht, so ist er auf Erden in dieser Gestalt nicht weiter vonnöten, und die Vorsehung verwendet ihn wieder zu etwas anderem. Da aber hienieden alles auf natürlichem Wege geschieht, so stellen ihm die Dämonen ein Bein nach dem anderen, bis er zuletzt unterliegt. So ging es Napoleon

Digitized by Google

und vielen anderen; Mozart starb in seinem 36. Jahre, Raffael im gleichen Alter, Byron nur um weniges älter. Alle aber hatten ihre Mission auf das vollkommenste erfüllt, und es war wohl Zeit, daß sie gingen, damit auch anderen Leuten in dieser auf eine lange Dauer berechneten Welt etwas zu tun übrig bliebe."

Es wäre aber unrecht, dieses ausgesprochen dämonisch geniale Schaffen Mozarts so zu verstehen, als habe er nun gar nichts dazu zu tun brauchen, als habe er, wie Wagner sagt, in „ganz unreflektiertem Verfahren, in ungetrübtester Naivität" seine Werke geschaffen. Auch hier gibt Goethe, der ja selber ein Wunderzeugnis produktiver Kraft ist und damit eine bei schaffenden Künstlern überhaupt niemals wiederkehrende Fähigkeit verband, allgemeine Probleme nicht nur in der für ihn selber geltenden Form zu erkennen, Aufschluß. Er unterscheidet eine Produktivität höchster Art, die der Mensch als unverhofftes Geschenk von oben zu betrachten habe, die übermächtig mit ihm tut, wie es ihr beliebt und der er sich bewußtlos hingibt, von einer Produktion anderer Art, die irdischen Einflüssen unterworfen ist, und die der Mensch mehr in seiner Gewalt hat. „In diese Region zähle ich alles, zur Ausführung eines Plans Gehörige, alle Mittelglieder einer Gedankenkette, deren Endpunkte bereits leuchtend dastehen; ich zähle dahin alles dasjenige, was den sichtbaren Leib und Körper eines Kunstwerks ausmacht." Auch in dieser Ausgestaltung liegt eine Kraft der Produktion. Die Gestaltung auf der Höhe der ursprünglichen künstlerischen Konzeption zu halten, ist in hohem Maße eine Sache des Kunstverstandes. Dieser war bei Mozart in höchster Weise ausgebildet, und es ist an der Zeit, die entgegengesetzte, nicht nur in Laienkreisen verbreitete Ansicht, endgültig zu bekämpfen. Seine Schwester hatte ja gewiß recht, wenn sie später schrieb: „Außer der Musik war und blieb er fast immer ein Kind." Aber in der Musik, in seiner Kunst war er bereits als Kind ein Mann. Das bezeugen seine überraschend reifen Urteile über andere, die sich von jedem falschen Enthusiasmus fernhalten, jede Schwäche unbedingt fühlen, allem Aufprotzen und Dünkel aber mit einer Schroffheit begegnen, die bei seinem Charakter kaum begreiflich ist. Das bezeugt aber in höherem Maße sein Verhalten gegen sich selbst. Er hat es ja selber, als sein „Don Juan" in Prag einstudiert wurde, ausgesprochen: „Überhaupt irrt man, wenn man denkt, daß mir meine Kunst so leicht geworden ist. Ich versichere Sie, lieber Freund, niemand hat so viel Mühe auf das Studium der Komposition verwendet als ich. Es gibt nicht leicht einen berühmten Meister in der Musik, den ich nicht fleißig und oft mehrmals durchstudiert hätte."

Besonders wichtig, weil auf das strittigste Gebiet bezüglich, sind seine Äußerungen zur Oper. Leider erstrecken sie sich nur auf seine früheren Werke, weil er nach dem Tode des Vaters keinen mehr hatte, zu dem sich so rückhaltlos auszusprechen er Veranlassung fühlte. Seine Gesamtauffassung

Digitized by Google

faßt er am 13. Oktober 1781 in einem Brief an den Vater in folgenden Worten zusammen: „Ich weiß nicht, bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. — Warum gefallen denn die welschen komischen Opern überall? — mit all dem Elend, was das Buch anbelangt! — sogar in Paris, wovon ich selbst Zeuge war. — Weil da ganz die Musik herrscht, und man darüber alles vergißt. Um so mehr muß ja eine Oper gefallen, wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet, die Worte aber nur bloß für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort einem elenden Reim zu Gefallen (die doch bei Gott zum Wert einer theatralischen Vorstellung, es mag sein, was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen oder ganze Strophen, die dem Komponisten seine ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimes wegen — das Schädlichste. Die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mitsamt der Musik zugrunde gehen. — Da ist es am besten, wenn ein guter Komponist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben imstande ist, und ein gescheiter Poet als ein Phönix zusammenkommen. Dann darf einem vor dem Beifall des Unwissenden auch nicht bange sein."

Stets hat er bei seinem Schaffen die wirklichen Theaterverhältnisse vor Augen. Es ist packend zu beobachten, wie er jede einzelne Szene, jedes Verhalten einer Persönlichkeit auf die Wahrheit hin ansah. Dabei zeigt er eine instinktive Sicherheit in der Beurteilung des rein Theatralischen, man möchte sagen der Regisseuraufgabe, die verblüffen kann. Die Briefe über den „Idomeneus" sind dafür besonders lehrreich. Von seiner außerordentlichen Fähigkeit, sich in das Wesen der von ihm dargestellten Personen hineinzuleben, zeugt der Brief vom 26. September 1781 über die „Entführung aus dem Serail". „Der Osmin hat im ersten Akt eine Arie bekommen . . . Sie haben nur den Anfang davon und das Ende, welches von guter Wirkung sein muß; — der Zorn des Osmin wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabei angebracht ist. In der Ausführung der Arie habe ich seine (d. h. des Bassisten Fischer) schönen tiefen Töne schimmern lassen. Das „Drum beim Barte des Propheten" ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein Zorn immer wächst, so muß — da man glaubt, die Arie sei schon zu Ende — das Allegro assai in ganz einem anderen Zeitmaße und anderen Tönen eben den besten Effekt machen; denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht — und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allzeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F (Tonart der Arie), sondern einen befreundeten, aber nicht den

nächsten, D minore, sondern den weiteren, A minore, dazu gewählt." —

Er war auch keineswegs so leichtsinnig in der Wahl des Textes wie Wagner aus allzu geringer Kenntnis des Tatsächlichen in Mozarts Leben annahm, als er sagte: „Von Mozart ist mit bezug auf seine Laufbahn als Opernkomponist nichts charakteristischer, als die unbesorgte Wahllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeiten machte: ihm fiel ebensowenig ein, über den der Oper zugrunde liegenden ästhetischen Skrupel nachzudenken, daß er vielmehr mit großer Unbefangenheit an die Komposition jedes ihm aufgegebenen Operntextes sich machte, sogar unbekümmert darum, ob dieser Text für ihn als reinen Musiker dankbar sei oder nicht" („Oper und Drama"). Das widerspricht durchaus den Tatsachen. Er hat z. B. den Text zur „Entführung" gewiß schnell übernommen, aber nur weil er fühlte, daß er seine Persönlichkeit darin ausleben konnte; nachher hat er in allen Einzelheiten darin verbessert, hat sogar einzelne Worte geändert, die ihm zuwider waren oder nicht dem Charakter der betreffenden Person zu entsprechen schienen. Hätte er so leichtsinnig die Texte drauflos komponiert, so hätte er nicht die weit gediehenen Vorarbeiten zur „Gans von Kairo" und dem „Gefoppten Freier" liegen lassen. Bevor er den „Figaro" aufgriff, hat er, nach seiner eigenen Aussage, etwa hundert Textbücher durchgelesen, von denen kein einziges vor seinen Augen Gnade fand. So sehen wir also bei Mozart auch einen starken Kunstverstand walten, und nur so — das beweist ja die gesamte Kunstgeschichte aller Zeiten — kann ein wirkliches Meisterwerk entstehen. —

Wolfgang Amadeus Mozart wurde am 27. Januar 1756 in Salzburg geboren. Salzburg! Fast könnte man aus seinem Geburtsorte die Art von Mozarts Kunst folgern. Alexander von Humboldt, der die ganze Welt gesehen, hat Salzburg als die schönstgelegene aller Städte gepriesen. Italienische Schönheit in deutschem Land; die wonnige Klarheit, die sonnige Farbigkeit, die glänzende Architektur des Südens hineingebettet in die erhabene Größe, die gewaltige Feierlichkeit, den ruhigen Ernst und nicht zuletzt auch in die von Winterstürmen erschütterte Leidenschaftsnatur des Nordens. Mozarts Elternpaar galt als das schönste Ehepaar in Salzburg. Die körperliche Schönheit haben sie auf ihren Sohn, der ihnen nebst seiner Schwester Nannerl allein von sieben Kindern verblieb, nicht vererbt. Doch hat er vom Vater des Lebens ernstes Führen in der immer heilig gehaltenen Auffassung seines Berufs, vom heiteren Salzburger Mütterchen die Frohnatur überkommen. Der Vater, Leopold (1719—1787), war ein trefflicher Musiker, vorzüglicher Geiger — sein im Geburtsjahr Wolfgangs erschienener „Versuch einer gründlichen Violinschule" blieb lange in hohem Ansehen — und gediegener Komponist. Er erkannte — wer hätte bei so offenkundigen Zeichen verkennen können — frühzeitig die Begabung seines Sohnes und betrachtete es als die ihm vom Himmel übertragene Aufgabe, dieses Wundertalent nach

Digitized by Google

Möglichkeit auszubilden. Er war ein armer Mann und hätte es gern gesehen, wenn die Gaben seines Sohnes zur Verbesserung der äußeren Lebensverhältnisse gedient hätten, aber er hat sein Wunderkind nie mißbraucht.

Die Wunderkindschaft Mozarts ist das Rätselhafteste, was die Geschichte des Genies aufgibt. Wir brauchen die zahlreichen Anekdoten nicht wieder aufzuzählen; es ist, als ob in dem Kinde die Musik als Naturmacht tätig gewesen sei. Man kann in diesem Alter kaum von einem Lernen sprechen, sondern von einem Betätigen der in ihm schlummernden Kräfte. In einem Alter, wo andere Kinder in wirren Strichen Bilder festzuhalten suchen, die auf ihre äußeren Sinne gefallen sind, zeichnete Mozart Musik. Er war mit fünf Jahren ein fertiger Klavierspieler; wie er die Geige lernte, ist überhaupt unerklärt: er spielte eben eines Tages in einem Trio die zweite Geige fehlerlos mit, ohne jemals irgendwelchen Unterricht auf diesem Instrument genossen zu haben. Von höchstem Werte für das Kind war in dieser Zeit der Verdorbenheit der höheren Kreise, der philiströsen Lässigkeit der unteren Schichten, daß sein Vaterhaus auf dem Felsen bürgerlicher Tüchtigkeit stand.

1762, als das Nannerl elf und Wolfgang sechs Jahre alt waren, unternahm der Vater die erste Kunstreise mit ihnen, die an den Münchener und Wiener Hof führte. Der Erfolg war durchschlagend und steigerte sich noch bei der im nächsten Jahr unternommenen Reise durch den deutschen Südwesten nach Paris, wo sie im November anlangten und bis zum Frühjahr verblieben. In Paris veröffentlichte der siebenjährige Mozart seine erste Sonate. Im Frühjahr ging es nach London, hier folgte die erste Sinfonie, und ein neu entdecktes, damals geschriebenes „Klavierbuch" (veröffentlicht von Schünemann, Leipzig 1909) kündigt in der Melodieführung und Sinnigkeit, im rhythmischen Schwung der kleinen Stücklein deutlich die spätere Art des Meisters an. Der Rückweg ging über Holland, wo beide Kinder lebensgefährlich erkrankten. Erst im Herbst 1766 kam die Familie wieder heim. Der Erfolg auf diesen Kunstreisen war erstaunlich groß. Der Vater schrieb in dieser Zeit: „Genug ist es, daß mein Mädel eine der geschicktesten Spielerinnen in Europa ist, wenn sie gleich nur zwölf Jahre alt, und daß der großmächtige Wolfgang kurz zu sagen alles in diesem seinem achtjährigen Alter weiß, was man von einem Manne von 40 Jahren fordern kann." In der Tat, so hohe Bewunderung seine Virtuosität als Klavier-, Orgel- und Violinspieler fand, es war doch mehr seine tiefere, in Improvisationen, schwierigen Transpositionen in andere Tonarten, Stegreifbegleitungen zutage tretende musikalische Begabung, die alle Welt verblüffte.

Auf die dreijährige Reisezeit folgte nun ein Jahr der Ruhe daheim. Es wurde zur gründlichen Durchbildung benutzt. Der Vater, ein ausgezeichneter Instrumentalist, beherrschte auch den alten Stil und besaß überdies eine den Durchschnitt weit überragende Bildung. So war er auch jetzt der

Digitized by Google

beste Lehrer, den Mozart haben konnte. Im Jahre 1768 begegnen wir dann Mozarts in Wien. Schon jetzt regen sich in schier unbegreiflicher Weise die Hauptfeinde in Mozarts Leben: Neid und Intrige der Gegner, Lässigkeit und Unentschiedenheit derer, die seine Anhänger sein mußten. Zwar hatte Kaiser Joseph II endlich dem Zwölfjährigen eine Oper in Auftrag gegeben („La finta semplice", „Die verstellte Einfalt"). Die Aufführung aber wurde trotz dieses kaiserlichen Schutzes hintertrieben und erfolgte erst ein Jahr später in Salzburg. Besser erging es einem kleinen Liederspiel, „Bastien und Bastienne", das wenigstens in Privatkreisen zur Aufführung gelangte, und der feierlichen Messe, die der Knabe zur Einweihung einer Waisenhauskirche komponiert hatte. Daß diese Werke eines Kindes nicht von besonderer Originalität sein können, wird nicht überraschen. Wohl aber zeigt sich die volle Beherrschung des aufgenommenen italienischen Stils, darüber hinaus jenes instinktive Stilgefühl, das eine andere Musiksprache für die komische Oper als für das Singspiel notwendig hielt, wieder eine andere für die Kirche. Jedenfalls bestehen schon diese Werke ehrenvoll den Vergleich mit den zeitgenössischen Erzeugnissen der gleichen Richtung. Ja, sie stehen hier neben den wenigen Werken, die bewußt Innigkeit des Ausdrucks und Wahrheit der Charakteristik anstreben.

Die erwarteten äußeren Vorteile hatte der Wiener Aufenthalt aber nicht gebracht, und so beschleunigte Vater Mozart die Reise nach Italien, die im Herbst 1769 unternommen wurde. Es war ein Triumphzug durch die wichtigsten italienischen Musikstädte. Der Meister der Instrumentalmusik Sammartini, der glänzendste Vertreter der alten Kontrapunktik Padre Martini, die strenge philharmonische Akademie zu Bologna bestätigten in begeisterter Weise die Wunderbegabung. Der Papst verlieh dem dreizehnjährigen Knaben dieselbe Auszeichnung wie dem großen Gluck und machte ihn durch Verleihung des Ordens vom goldenen Sporn zum Ritter. Die italienische Begeisterung erwies sich diesmal fruchtbarer als die deutsche. Für den Mailänder Karneval von 1770 erhielt er den Auftrag zur Komposition einer Oper. Die opera seria „Mitridate re di Ponto" des Vierzehnjährigen machte den großen Erfolg der Stagione aus. Für den Herbst des nächsten Jahres hatte er eine Festserenade zu schreiben. Sie wurde der Glanzpunkt des Vermählingsfestes des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Beatrice und verdunkelte des berühmten Hasse Festoper. Hasse selber erkannte neidlos des Knaben Überlegenheit an: „Er wird uns alle vergessen machen."

Alle diese Werke waren echt „italienische" Opern. 1778 hat Mozart aus Mannheim an seinen Vater geschrieben, daß er ohne Bedenken auch die Komposition einer echt französischen Oper übernehmen würde; „denn ich kann so ziemlich, wie Sie wissen, aller Arten Stil von Kompositionen annehmen und nachahmen." Das ausgesprochen Mozartische fehlt noch. Dieses

Digitized by Google

besteht ja letzterdings darin, daß es ihm gelungen war, die verschiedenen Stile anzunehmen und sie zu einer höheren und vollkommeneren Einheit zu vereinigen, indem er sie durch sein Wesen hindurchgehen ließ und die scheinbar trennenden Elemente dadurch vereinigte, daß er sie alle zu den Ausdrucksmitteln eines stets auf Wahrheit bedachten Empfindens machte. Mozart ist vielleicht das einzige Wunderkind, dem das Herumgeschlepptwerden in aller Herren Länder von höchstem Nutzen gewesen ist. Die Universalität ist in der Kunstgeschichte immer wieder die Aufgabe des deutschen Geistes gewesen; in der Musikgeschichte tritt das besonders hervor. Wie früher Händel, vereinigte jetzt Mozart die gesamten musikalischen Errungenschaften der damaligen Welt. Das müßte ein charakterloses Gemisch geben, wenn der betreffende Künstler dadurch auch nur einen Augenblick zum Nachahmer würde. Mozart ist es nicht geworden, weil für ihn die äußere Erscheinung der Musik immer nur Ausdrucksmittel war, Technik. Die Technik ist aber nur der Buchstabe, nur die Form, ihre Belebung erfolgt durch den Inhalt.

Es gibt nichts Verkehrteres, als Mozart zum Vertreter jener Musik zu stempeln, die tönend bewegte Form ist. Er ist im Gegenteil durchaus Ausdrucksmusiker. Er konnte überhaupt nur dadurch die ganz für sich stehende Gestalt werden, daß ihm jedwede Form unmittelbar zum Ausdrucksmittel wurde, niemals Selbstzweck war. Denn diese Ausdruckswelt, die mit seiner individuellen Veranlagung, mit seiner Persönlichkeit aufs innigste verknüpft war, bildet die geistige Einheit, durch die er auch die verschiedensten Formen zur formalen Einheit zwingt. Das ist das Geheimnis der wunderbaren Stellung Mozarts, dessen Musik — und das gilt von ihm allein — für alle Musikvölker die klassische Musik ist. Es ist nicht genug, wenn man bei ihm sagt, daß in seiner Musik sich Inhalt und Form decken. Diese Einheit bedeutet Stil und eignet allen Meisterwerken. Das Besondere für Mozart beruht darin, daß er für die größte Mannigfaltigkeit der verschiedensten Formen einen sie zusammenschließenden Inhalt fand. Bei einem Beethoven ist die Form eine Folge des Inhalts; deshalb muß er auch überkommene Formen sprengen, also im Grunde neue bilden. Mozart hat niemals eigentlich neue Formen geschaffen. Er hat die vorhandenen angefüllt. Er hat aber dadurch, daß er die vorhandenen Stilarten nicht als Einheiten betrachtete, sondern als Erscheinungen eines erst aus ihnen gemeinsam hervorgehenden Universalstils, den über allen Sonderarten stehenden, sie alle in sich schließenden Universalstil geschaffen. Es ist eine so allumfassende Stilform vielleicht überhaupt nur in der Musik möglich, weil sie gegenüber der Dichtung von der Verschiedenheit der Sprachen, gegenüber den bildenden Künsten von aller Zweckbestimmung befreit ist. Da sie Weltsprache ist, muß es für sie auch eine Weltform geben. Wir haben diese in Mozart, und nur in ihm. Andere, die auch die Formen der Welt zu sammeln strebten — man denke an Mendelssohn —, verfügten nicht über den zu dieser Anfüllung notwendigen welt-

Digitized by Google

umfassenden Gehalt. Ihre Musik ist dann nur tönend bewegte Form und darum, so meisterhaft sie in technischer Hinsicht sein mag, ohne zwingende Ausdrucksgewalt.

Mit dieser italienischen Reise hörte die Zeit des äußeren Erfolges, oder sagen wir genau, des Gelingens der aufs äußere Leben gerichteten Pläne für Mozart auf. Es gehört zum Unbegreiflichsten, und man findet keine andere Erklärung als jenes Goethesche „der Mensch muß wieder ruiniert werden". Der Volksmund drückt es ganz derb aus: „Es ist dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen." Hätte Mozart keinen künstlerischen Erfolg mehr gehabt, hätte die Welt etwa in derselben Art wie bei Bach, nicht gefühlt, was sie an seiner Kunst besaß, hätten nicht selbst seine Gegner in naivster Weise es ausgesprochen, daß von ihm die höchste Kunstoffenbarung kommen müßte, hätte in Mozarts Kunst etwas gelegen, was dieser Zeit entgegengesetzt gewesen wäre, — so könnte man sich ja alles leicht erklären. Aber von alledem ist nichts der Fall. Es sind ganz gemeine Kabalen, Intrigen niederträchtigster Art, dumme Zufälligkeiten, lauter äußerliche Dinge, die verhindern, daß Mozart auch äußerlich die ihm gebührende Stellung im Musikleben erreicht. Seiner Kunst freilich hat es nichts geschadet. Es hat ihren Sieg nur für ganz kurze Zeit aufgehalten, und wenn Salieri bei der Nachricht von Mozarts Tod mit zynischer Offenheit sagte: „Es ist ein Genie gestorben, aber seien wir alle froh, daß er nicht mehr da ist; man hätte uns sonst bald für unsere Kompositionen kein Stück Brot mehr gegeben," so hat ihm und der ganzen Sippschaft der Tod Mozarts ja nur für kurze Zeit geholfen, denn die unsterblichen Werke des toten Meisters schlugen seine Gegner doch bald zum Lande hinaus. Aber dieser Kampf mit den Dämonen, jenen unwägbaren Mächten der Mit- und Umwelt, hat sich bei Mozart in einer sonst nie wiederkehrenden Weise gegen die Persönlichkeit des Meisters verschworen, hat ihn aufgezehrt. Hier liegt die Ursache zu seinem frühen Tode.

Es ist aber — das sei noch einmal hervorgehoben — nur dieser äußere Lebensgang Mozarts tragisch. Sein Künstlertum blieb davon unberührt; höchstens, daß es durch die Schwierigkeiten und den Kampf, den das Leben seiner Frohnatur entgegenwarf, in unvergleichlich schneller Weise zur höchsten Vertiefung des immer in Schönheit gehaltenen Erlebens geführt wurde. In diesem Sinne wollen wir Mozarts weiteres Leben nun betrachten. Und wenn wir die Erbitterung über das schmachvolle Verhalten unseres Volkes diesem lichten Schönheitsträger gegenüber nicht verwinden können, so wollen wir doch von dem großen Weimarer Weisen Goethe lernen, in solchem Geschehen eine unserem Verstande unfaßbare und unseren Sinnen unsichtbare Macht zu erkennen, die auf natürlichem Wege geschehen läßt, was sie mit übernatürlicher Vorsehung als notwendig erkennt: „damit auch anderen Leuten in dieser auf eine lange Dauer berechneten Welt noch etwas zu tun übrig bleibt."

Digitized by Google

In Salzburg war Mozart schon 1769 zum erzbischöflichen Konzertmeister ernannt worden. Daß man ihn hier in seiner Heimat nicht schätzte, wäre an sich nicht schlimm gewesen. Es starb 1772, kurz nach Mozarts Rückkehr aus Italien, der Erzbischof Siegismund, und an seine Stelle trat der wider den Willen seines Volkes gewählte Graf Hieronymus von Colloredo. Daß dieser Mann kein Gefühl für deutsche Musik hatte, kann seine Abneigung gegen den Künstler Mozart erklären, nicht aber sein im schlimmsten Sinne des Wortes unpriesterliches und unchristliches-Verhalten zu dem Menschen. Der Erzbischof war zu Mozart bewußt brutaler Tyrann. Die adligen Kreaturen seines Hofes waren es mit ihren feilen Dienstbotenseelen in noch höherem Maße. Hier offenbart sich in abschreckender Weise die fürchterliche innere Roheit und seelische Verkommenheit, die wir über den glänzenden Formen und der äußeren Liebenswürdigkeit des Rokoko zu leicht vergessen. Das Schicksal eines Mozart zeigt uns auch auf dem Gebiete der Musikgeschichte die sittliche Notwendigkeit der französischen Revolution. Es ist keine Spielerei mit äußeren Dingen, wenn ich das hier betone; denn die französische Revolution bildet auch einen tiefen Einschnitt für die Geschichte unserer Musik. Ein Beethoven ist vor ihr nicht denkbar, nach ihr wurde er zur Notwendigkeit, wenn die Musik ihre höchste Aufgabe erfüllen sollte: Sprache des seelischen Erlebens des Volkes in seiner höchsten Verkörperung, dem Genie, zu sein.

Es ist erschütternd, aber zur Erkenntnis der Zeitverhältnisse außerordentlich lehrreich, zu sehen, wie Mozart, dessen ganzes Wesen Liebe ist, durch die Behandlung des Erzbischofs und seiner Diener mit einer rasenden Wut erfüllt wird, die noch lange Jahre nachher in wilden Ausbrüchen sich Luft machte, wenn er bei anderen einer so groben Verletzung der heiligsten Menschenrechte begegnete. Es ist tragisch, wenn man sieht, wie der ja oft in diesen regierenden Kreisen vorhandene Edelmut, der sich auch Künstlern gegenüber betätigte — man denke an das Verhältnis der Esterházy zu Haydn — nichts vermochte gegenüber der Willkür einzelner, die ja nur ihre gesetzmäßigen Rechte ausnutzten. Mozart hat die Fesseln getragen, so lange er sie tragen konnte. Weniger aus Not, denn die wäre früher auch nicht größer gewesen als sie später wurde, sondern aus kindlicher Liebe zu seinem Vater, zu seiner Familie, die er nicht der Wut ihres Brot- und Landesherrn ausliefern wollte. Wenn man die wirkliche Größe Mozarts erfassen und hinter das tiefste Geheimnis der wunderbaren Erlösungskraft seiner Musik kommen will, muß man sich immer wieder vergegenwärtigen, was dieser Mensch gelitten hat. Nur die unerschöpfliche Liebefähigkeit seiner Natur ließ ihn trotz allem zur hehren Heiterkeit seiner Kunst gelangen.

Der neue Erzbischof verweigerte seinen Leuten den Urlaub, damit sie nicht „so im Lande ins Betteln umherreisten". Leider vergaß er, ihnen die Ursache zu diesem „Betteln" zu nehmen. Sie lebten in kümmerlichsten Verhältnissen. Jede Gelegenheit, von Salzburg fortzukommen, mußte Mozart

Digitized by Google

als eine Erlösung erscheinen. Leider täuschten ihn allemal die Hoffnungen, daß ein solches Wegkommen die Befreiung werden würde. 1775 hatte er für den Münchener Hof die komische Oper „La finta giardiniera“ („Die verstellte Gärtnerin“) geschrieben. Man war entzückt über diese bis dahin unerhörte Fülle von Melodien, über die bereits den Figarokomponisten ankündigende Charakterisierungskunst, aber eine Stellung fand sich nicht.

Mozart flüchtete ins Reich seiner Kunst, schuf die Musik zu dem Festspiel „Il re pastore“ und die hervorragenden Chöre zu „König Thamos“, komponierte Messen, Sinfonien, Konzerte, Kammermusikwerke, in denen er sich mit dem abfindet, was seine Zeit geschaffen. Es scheint ja aus innerem Kunstgesetz der wirkliche Fortschritt daran gebunden zu sein, daß der Künstler zunächst das bereits Geschaffene selber noch einmal in rascher Zusammendrängung erleben muß.

Da wollte er, wie mancher deutsche Künstler vor und nach ihm, versuchen, ob die Fremde ihm nicht geben würde, was die Heimat versagte. 1777 reichte er seinen Abschied als Knzertmeister ein und zog, von der Mutter begleitet, wieder in die Ferne. Das Reiseziel war Paris, die wichtigste Station unterwegs Mannheim. Wichtiger als für den Menschen Mozart, dessen Herz damals durch die Liebe zum Weibe zum erstenmal in starke Wallung geriet, für den Künstler, der in der Mannheimer Kapelle erfuhr, was das Orchester eigentlich zu leisten vermag. Für den Künstler fand sich auch im musikliebenden Mannheim kein Platz. Der Mensch Mozart erfuhr zum erstenmal die schwere Lehre vom Entsagen: der Vater befahl, der Sohn gehorchte. „Nach Gott kommt gleich der Papa, das war als Kind mein Wahlspruch, und bei dem bleibe ich auch noch.“ Er riß sich los von Aloysia Weber; ihre Schwester Konstanze ist später seine Frau geworden.

So kam er nach Paris. Hätte er es verstanden, aus der Kunst ein Geschäft zu machen, hätte er auch nur gewußt, Erfolge geschickt auszunutzen, seine Absicht hätte sich in Paris vielleicht erfüllt. Denn mit einer Sinfonie, der sogenannten „Pariser“ in D dur, gewann er großen Erfolg. Aber Mozart, der ein sehr scharfer Beobachter des äußeren Gehabens der Menschen war und sobald seine Kunst in Frage kam, den Menschen ins Herz sah, war doch kein Menschenkenner. Er schloß von sich auf andere. Da ihm Streberei, Falschheit, Neid und alles Intrigenwesen fremd waren, rechnete er nie bei anderen damit. Er glaubte an die Sieghaftigkeit des Verdienstes, und darum fand er sich immer wieder betrogen. Andere ernteten, wo er gesät hatte.

In Paris starb ihm am 3. Januar 1778 die Mutter. Seine Liebe gewinnt einen heroischen Zug, wenn wir in den Briefen verfolgen, wie er persönlich den Verlust überwand, indem er dabei nur daran dachte, wie Vater und Schwester den Schlag überstehen würden. Schließlich sah Mozart ein, daß er in Paris nichts erreichen würde, kehrte nach Salzburg zurück

Digitized by Google

und beugte sich schweigend wieder unter das Joch, das er für immer abgeschüttelt zu haben glaubte.

Die künstlerische Frucht des Pariser Aufenthalts war Mozarts nähere Bekanntschaft mit Glucks Werken, die damals in Paris im Mittelpunkt des Musiklebens standen. Man hat das künstlerische Verhältnis zwischen Mozart und Gluck sehr oft zum Gegenstand ästhetischer Untersuchungen gemacht und kam dabei vielfach zu dem Schlusse, daß das beste aus Glucks Opernkunst in Mozarts Opern hinübergegangen sei. Manche haben es so schroff ausgesprochen, daß Gluck durch Mozart gewissermaßen überflüssig gemacht worden sei. Aus der Art, wie wir oben Mozarts Verhältnis zur vorhandenen Kunst seiner Zeit schilderten, wird man schon erkennen, daß das nicht zutrifft. Glucks dramatischer Stil war für Mozart ebenso ein Stil, wie der italienische Opernstil, wie der des deutschen Singspiels oder der französischen Komödie. Er nahm daraus das, was er für seine Universalkunst brauchen konnte. Er gewann daraus Anregungen, nicht mehr. Man kann in Einzelheiten Beeinflussungen Mozarts durch Gluck nachweisen. Man kann Ähnlichkeiten der musikalischen Aussprache für ähnliche Inhalte anführen. Von da bis zu einer Aufnahme des Gluckschen dramatischen Prinzips, auf das es doch schließlich allein ankommt, ist ein sehr weiter Schritt, den Mozart nicht getan hat. Unsere oben angeführte Stelle von seiner Auffassung des Verhältnisses zwischen Musiker und Dichter in der Oper ist von der Glucks grundverschieden. Für Gluck war das Musikdrama die Ausdrucksform seiner künstlerischen Persönlichkeit; für Mozart war die Oper, wie er sie sich nicht aus den dramatischen und dichterischen, sondern aus den musikalischen Elementen aller bis dahin geschaffenen Operngattungen geschaffen hatte, die Form einer musikalischen Aussprache. Seine Persönlichkeit liegt nur in dieser Musik. Die damit verbundene Dichtung hat damit nur insofern zu tun, als sie der Musik Wege wies, auf denen sich diese ergehen konnte. Mozart ist auch als Opernkomponist eine Erscheinung für sich. Er hat als solcher kaum Nachahmer, geschweige denn Fortsetzer gefunden.

Die Oper wurde für Mozart bald zur liebsten Form für die musikalische Aussprache seines Seins. Das ist leicht erklärlich, denn sie bot die größte Mannigfaltigkeit. Sie gab selbst bei verhältnismäßig einseitigen und unkünstlerischen Textdichtungen die Gelegenheit, die ganze Welt der Gefühle musikalisch auszuleben. Die äußere Gelegenheit, bei der sich Mozarts Liebe zur Oper entschied, war der für München geschriebene „Idomeneo", der im Januar 1781 zum erstenmal aufgeführt wurde. Mozart hat auch danach noch in allen übrigen Musikformen geschaffen, weil für ihn Leben und Komponieren eins war. In äußeren Dingen ist eben auch ein Genie Kind seiner Zeit. So schuf er Opern nur dann, wenn er solche „in Auftrag" bekam oder doch wenigstens in geradem Hinblick auf ganz bestimmte Theater- und Sängerverhältnisse schaffen konnte, wie es damals Sitte war. Waren diese

Digitized by Google

Vorbedingungen nicht gegeben, so ergoß sich der Lebensstrom seiner Musik in andere Formen. Wir übersehen auch hier zu leicht den völligen Wandel der Zeitverhältnisse. Ein Wagner schuf die Mehrzahl seiner großen Werke, ohne den Gedanken hegen zu können, sie jemals in Darstellung verwirklicht sehen zu dürfen, und der heutige Komponist ist überhaupt gewöhnt, von sich aus eine Opernkomposition in Angriff zu nehmen. Das Wie und Wann einer Aufführung steht ihm erst in zweiter Linie. Der Fall, den wir in Leoncavallos „Roland von Berlin" hatten, daß ein Komponist eine Oper in Auftrag bekommt und nach Auftrag ausführt, hat für uns Heutige fast etwas Unkünstlerisches. Zu Mozarts Zeit war er die Regel. Die Tatsachen beweisen, daß das frühere Verhältnis auch künstlerische Vorteile bot. Von der höchsten Warte der Kunst aus gesehen ist unser heutiges Verhältnis zweifellos künstlerischer; von dem Gesichtspunkt aus, daß die Oper in hohem Maße Gebrauchskunst ist, Unterhaltungskunst, war das ältere Verhältnis vorteilhafter. Es wurden nicht nur weniger künstlerische Kräfte unnütz verzehrt als heute, wo nur ein kleiner Bruchteil der geschaffenen Opern für die Welt in Erscheinung treten kann und sei es auch nur im Klavierauszug. Es war darüber hinaus, da man für bestimmte Verhältnisse schuf, auch leichter, etwas für diese Verhältnisse Verwendbares, also überhaupt Brauchbares zu schaffen. Daß auch beim alten Verhältnis das große Kunstwerk möglich war, wenn der große Künstler in dieses Verhältnis trat, beweisen die Erscheinungen Glucks und Mozarts. Letzterdings hängt auch dieser Wandel in der Anschauung mit der Befreiung des Individuums zusammen, wie die französische Revolution sie brachte. Es ist das Selbstbestimmungsrecht des Künstlers, das sich darin offenbart.

Diese erneute Abschweifung in allgemeine Verhältnisse war geboten durch die Tatsache, daß man vorwiegend auf Wagnerianischer Seite Mozarts innersten Beruf zum dramatischen Komponisten verkennt, daß man seine Opern fast unter den Begriff von Gelegenheitskompositionen fassen möchte. Dem ist nicht so. Es lassen sich Dutzende von Aussprüchen aus Mozarts Briefen an den Vater aufzählen, in denen sich zeigt, daß es ihn mit allen Fasern seines Seins zur Oper drängte. Diese Sehnsucht, sich in der Oper zu betätigen, lenkte Mozarts Blicke ständig nach Wien, vor allem, seitdem das Gerücht umging, daß Kaiser Joseph den Gedanken hege, daselbst ein deutsches Nationalsingspieltheater zu gründen. Das mußte auf Mozart um so stärker einwirken, als in ihm gerade durch das ständige Zusammenkommen mit der Fremde das deutsche Selbstbewußtsein immer lebendiger geworden war. Er unterscheidet sich auch in dieser Hinsicht sehr zu seinem Vorteil von den internationalen Opernkomponisten seiner Tage. Und es bewahrheitet sich auch hier, daß seine Universalität mit Internationalität durchaus nichts zu tun hat, sondern das Übernehmen alles in der Fremde vorhandenen Wertvollen, soweit es mit der grunddeutschen Natur in innige Verbindung zu bringen ist, bedeutet.

Digitized by Google

Es war der Erzbischof, der ihn nach Wien zog, weil er bei einem gelegentlichen Aufenthalt daselbst mit ihm ebenso gern prunken wollte, wie mit seinem übrigen Hofstaat. Hier kam es zur Katastrophe. Die Unwürdigkeit der Behandlung, die sich Mozart gefallen lassen mußte, nahm solche Formen an, daß jetzt auch die Rücksicht auf den Vater verstummte. Der erzbischöfliche Küchenmeister, ein Graf Arco, hat sich dadurch in die Unsterblichkeit hineingeschmuggelt, daß er Mozart mit einem Fußtritt maßregelte. Mozart nahm seinen Abschied, um sich auf eigene Faust durchs Leben zu schlagen. Es schien, als sollte ihm das Glück nochmals lächeln: das Nationalsingspieltheater wurde zur Wahrheit, Mozart erhielt den Auftrag, dafür eine deutsche Oper zu komponieren. „Belmonte und Konstanze oder die Entführung aus dem Serail", ein bereits früher von André komponiertes Textbuch, wurde unter Mozarts ständiger Mitwirkung so umgearbeitet, daß die Möglichkeit geschaffen war, auch die großen musikalischen Formen anzuwenden. So entstand die erste deutsche komische Oper, natürlich gewachsen aus dem deutschen Singspiel. Noch brachten äußere Hindernisse neue Aufschübe, so daß die erste Aufführung erst am 16. Juli 1782 auf ausdrücklichen Befehl des Kaisers — anders waren die Intrigen nicht zu überwinden gewesen — in Szene ging. Der Erfolg war groß und blieb nicht auf Wien beschränkt; Nord und Süd wetteiferten in Aufführungen des Werkes.

Einige Wochen später führte Mozart seine längst geliebte Konstanze zum Altare. Eine echte Liebesheirat, auf unvergänglicher Liebe begründet. Konstanze soll keine gute Haushälterin gewesen sein, jedenfalls war sie eine gute Frau. Mozart war ihr bis ans Ende mit wahrer Leidenschaft zugetan, sie hat mit ihm traurige und frohe Tage als treue Gattin getragen. Es zeugt für den frommen Sinn Mozarts, daß er den Dank für sein junges Eheglück in einer Votivmesse abstatten wollte, die beim Heimatbesuch in Salzburg aufgeführt werden sollte. Auch diese Freude ist ihm vergällt worden, und so ist die C moll-Messe Bruchstück geblieben (neuerdings vollendet durch Alois Schmitt). In den Chören wächst sie zu einer Größe, die von der sonstigen etwas leicht gewogenen Kirchenmusik des Meisters absticht und auf die hehre Schönheit des „Requiems" hinweist.

Man muß sich die stärksten, sonst nur in Romanen genährten Vorstellungen von Theaterintrige und der Niederträchtigkeit von Menschen, die sich womöglich selber für anständig und ehrlich halten, in die Erinnerung rufen, um nun nach diesem starken Erfolge das Vergebliche von Mozarts Bemühungen um eine Stellung in Wien verstehen zu können. Während Mozart den Beifall des Altmeisters Gluck fand, trat dessen Schüler Salieri (1750—1825) an die Spitze der Gegner. Es war der schärfste und erbittertste Kampf, den das in Deutschland so lange herrschgewohnte Ausländertum gegen die deutsche Musik führte. Es war ein Kampf, der auf dunklen Wegen und auf Hintertreppen ausgefochten werden mußte. Ein Mozart, der immer auf geraden

Digitized by Google

Wegen ging, der trotz aller bitteren Erfahrungen mit Falschheit und Gemeinheit nicht rechnen lernte, mußte in einem solchen Kampf unterliegen. Erst vier Jahre später erhielt er wieder einen Auftrag. Er sollte die Musik zu einem kleinen Singspiel „Der Schauspieldirektor“ schreiben. Wir kennen das Werk heute in einer noch unwürdigeren Gestalt, als es vor die Zeitgenossen getreten ist; denn Louis Schneider hat in seiner heute gespielten Bearbeitung Mozarts Verhältnis zu seiner Schwägerin und zu Schikaneder während der Zeit der Komposition der „Zauberflöte“ nicht nur in geschichtswidrigem, sondern auch in einem künstlerisch unwahren und erniedrigenden Charakter dargestellt. Das deutsche Nationalsingspieltheater war indessen, da auch der Kaiser seine schützende Hand davon zurückgezogen hatte, eingegangen. Mozart mußte also, wenn er überhaupt zu Gehör kommen wollte, wieder an eine italienische Oper denken. Er hat „leicht an hundert Büchel durchgesehen“, aber Passendes nicht gefunden. Mehrere bereits angefangene Versuche gab er wieder auf, wie wir oben ausgeführt haben, aus echtem dramatischem Gefühl. Den notdürftigsten Unterhalt suchte er sich inzwischen durch Stundengeben zu verdienen; denn so herrliche Werke jetzt in den Haydn gewidmeten Streichquartetten, dem Klavierquintett mit Blasinstrumenten, dem C moll Klavierquintett, der großen C moll Phantasie entstanden, nennenswerte Geldvorteile brachten sie ihm nicht ein.

Wie es Mozarts Feind, der Erzbischof gewesen war, der ihn nach Wien gezogen hatte, so verhalfen ihm jetzt auch seine Feinde zu einem Operntext. Der aus dem Venezianischen stammende Lorenzo da Ponte (1743—1838) überwarf sich um diese Zeit mit Salieri, für den er bis dahin die Texte geschaffen hatte, und bot, um diesen zu ärgern, Mozart seine Dienste an. Da es sich nun einmal um einen italienischen Text handeln mußte, war da Ponte unter den damaligen Textdichtern wohl der geeignetste. Mozart schlug ihm das 1784 in Paris zuerst aufgeführte Schauspiel Beaumarchais' „Die Hochzeit des Figaro“ vor. Wie da Ponte die Aufgabe gelöst hat, wissen wir heute ja alle. Darüber hinaus war es zweifellos für Mozart von hohem Werte, daß dieser Text aus der Sphäre des gewöhnlichen Singspielniveaus, in dem sich die „Entführung“ bewegt hatte, herausgehoben war und einen Stoff behandelte, in dem trotz aller Milderungen die scharfe Morgenluft des Revolutionsgeistes wehte. Daß gerade Mozart für diese Stimmung empfänglich war, dürften wir nach den bitteren Erfahrungen, die er mit seinem Erzbischof gemacht hatte, annehmen, auch wenn nicht in seinen Briefen immer wieder einmal der Groll über diese Verhältnisse sich entlüde. Freilich, zum Ankläger sank er in einem Kunstwerk nicht herab. Er erhob alles ins Land der Schönheit; nirgendwo zeigt sich die liebenswürdige Seite des Rokoko so bestrickend, wie hier. Ihr vermochte auch Kaiser Joseph nicht zu widerstehen, der zunächst die Aufführung von Beaumarchais' revolutionärem Schauspiel verboten hatte. Als er aber erst Mozarts Musik dazu in einzelnen

Digitized by Google

Bruchstücken vernommen, trieb er selbst auf die Vollendung der Oper und befahl ihre Inszenierung am Hoftheater. Und wieder verschworen sich alle Kräfte, um das Werk nicht zur Aufführung kommen zu lassen oder, falls diese nicht hintertrieben werden konnte, zu Fall zu bringen. Es bedurfte des mehrfachen persönlichen Eingreifens des Kaisers, bis endlich am 1. Mai 1786 der „Figaro" in Szene ging, der trotz aller Intrigen einen glänzenden Sieg davontrug.

Es ist kaum glaublich, aber es gelang der Hinterlist der Italiener, Mozarts Werk auch nach diesem Sieg wiederum von der Bühne zu verdrängen. Dagegen hatte der „Figaro" in Prag einen großen nachhaltigen Erfolg. Die Prager luden Mozart zu sich ein. Seine Reise dorthin war eine der wenigen auch äußerlich völlig ungetrübten Zeiten in seinen letzten Lebensjahren. In seiner Freude versprach Mozart für die Prager eine Oper zu schreiben. Gegen ein Honorar von 100 Dukaten lieferte er bis zum Herbst 1787 den „Don Juan". Da Ponte nimmt für sich den Ruhm in Anspruch, den Komponisten auf diesen Stoff hingewiesen zu haben, da er erkannt habe, daß „Mozarts Genie ein vielseitiges und erhabenes Gedicht verlange". Das äußere Leben brachte es mit sich, daß Mozart für die ernsteren Momente in der Dichtung noch stärker eingestimmt war. Im Frühjahr war sein geliebter Vater gestorben, zwei seiner besten Freunde wurden ihm durch den Tod entrissen, die häusliche Not drückte ihn nach wie vor. So war alles dazu angetan, ihn ernst zu machen. Die Kunst und durch sie wir haben den Gewinn von diesen schweren Erlebnissen. Das Lebenselement der Kunst Mozarts blieb auch in ihm eine unversiegbare Schönheit; aber diese Schönheit ist reifer und reicher, weil sie errungen ist, weil es für den Komponisten des Durchkämpfens durch die Nacht persönlichen Leides zum Lichte der eigenen geläuterten Liebefähigkeit und Abgeklärtheit bedurfte, um nunmehr in Schönheit schaffen zu können.

Man hat sich seltsamerweise immer wieder darüber gestritten, ob der „Don Juan" als komische oder als tragische Oper zu bezeichnen sei. Mozart selbst ist — ähnlich wie Gluck in seinen günstigen Schlüssen — dem Zeitgeschmack soweit entgegengekommen, daß er nach dem Untergang Don Juans die Personen der Oper, die bis dahin durch Don Juan gelitten hatten, im Sextett der Schlußszene ihre Befriedigung aussprechen läßt. Wenn das imstande wäre, aus einer Tragödie ein Lustspiel zu machen, so müßte man manche der Historien Shakespeares, ja auch „Macbeth", zu Lustspielen rechnen, weil am Schluß der künftige Herrscher sieghaft Stellung nimmt, unser Blick also gewissermaßen auf eine glücklichere Zukunft hingelenkt wird. Man hat heute mit richtigem Gefühl bei der Aufführung diese Szene weggelassen, und es ist die leidige Pietät gegen das Historische, die immer wieder diesen bloß von den Geschmacksverhältnissen der Entstehungszeit gebotenen Schluß neu belebt. Allerdings hat Mozart durch die Gestalt Leporellos in seiner

Digitized by Google

Oper ein starkes komisches Element. Auch dafür ließe sich auf Shakespearesche Tragödien verweisen. Es muß aber andererseits zugegeben werden, daß der aus Lebensgier geborene Gegensatz Don Juans zu Gott und Welt nicht stark genug herausgearbeitet ist, um den tragischen Untergrund des ganzen für jeden sichtbar zu machen. Wenn unsere Ästhetiker nicht so sehr an der Schubfachkritik hingen und von unseren großen deutschen Dichter-Denkern mehr zu lernen bestrebt wären, so hätten sie aus dem Briefwechsel Goethe-Schillers am besten die rechte Stellung zu diesem wunderbaren Meisterwerke finden können. Schiller schrieb am 29. Dezember 1797 an Goethe: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sie auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stellen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freie harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen." Goethe antwortete: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im „Don Juan" auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert, und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Ähnliches vereitelt." Der „Don Juan" nimmt in der Tat in der ganzen Musikliteratur eine Stellung für sich ein, und Schillers Wunsch ist in der gemeinten Art bis heute nicht erfüllt worden.

Am 29. Oktober 1787 ging der „Don Juan" in Prag zum erstenmal in Szene und errang womöglich einen noch größeren Erfolg als „Figaro". In Wien brachte es die Intrige fertig, daß das Werk erst im Mai 1788 aufgeführt wurde und — durchfiel. Bei den damaligen Bühnenverhältnissen bedeuteten so starke künstlerische Erfolge, wie sie Mozart nun mit einigen Opern trotz allem errungen hatte, noch lange nicht auch pekuniären Gewinn. In der Tat ging es Mozart in diesen Jahren äußerlich immer schlechter. Da dachte er, um der wachsenden Not zu entgehen, an eine Reise nach England. Sobald das ruchbar wurde — und darin offenbart sich das Gemeine in der ganzen Art der Bekämpfung Mozarts am besten — suchte man ihn zu fesseln. Der Kaiser ernannte ihn endlich am 7. Dezember 1787 zum Kammerkompositeur, „damit ein Künstler von so seltenem Genie nicht bemüßigt werde, sein Brot im Auslande zu suchen." Diese Fessel hätte ein anderer, als der für jede Güte dankbare Mozart wohl kaum als solche empfunden, denn das Gehalt betrug 800 Gulden, und das ihm angewiesene Tätigkeitsfeld war — die Tänze für die K. K. Redoutenbälle zu komponieren. So war natürlich eine nachhaltige Besserung seiner Lage nicht denkbar. Man muß dabei berücksichtigen, daß seine Instrumentalkompositionen durch ihren geistigen

Digitized by Google

Gehalt — weniger etwa durch technische Schwierigkeiten — und durch die Vornehmheit und Tiefe ihrer Empfindung die Fassungskraft der damaligen Liebhaberkreise überschritten, so daß die Verleger, falls sie sich nicht von vornherein dem bequemen Nachdruck zuwandten, ihm für seine Kompositionen nur wenig bezahlten.

Aber irdisches Elend vermochte Mozart aus dem Schönheitslande seiner Kunst nicht mehr herabzureißen. In diesem sorgenvollen Sommer 1788 schuf er seine drei schönsten Sinfonien: B moll, C dur (Jupitersinfonie) und Es dur (Schwanengesang).

Auch die Kunstreisen, die Mozart unternahm, um aus seiner bedrängten Lage herauszukommen, hatten nicht den gewünschten Erfolg. Im Frühjahr 1789 reiste er nach Berlin, wo man auf die Freigebigkeit des musikliebenden Königs Friedrich Wilhelm II rechnen konnte. Aber des Königs Angebot, die Hofkapellmeisterstelle mit einem Gehalt von 3000 Talern anzunehmen, konnte sich Mozart aus Rücksicht auf seinen Kaiser nicht entschließen. Der karge Lohn für diese Anhänglichkeit war der Auftrag zur Komposition einer neuen Oper. Zu dieser wurde ihm das fertige Textbuch überreicht. Mozarts Wahl wäre sonst schwerlich auf „Cosi fan tutte“ gefallen, das am 26. Januar 1790 mit großem Erfolg in Szene ging. — Es hat Leute gegeben, die immer auf die Frivolität in einzelnen Opern Mozarts hingewiesen haben. Auch Beethoven hat geäußert, er würde solche Operntexte nicht haben komponieren können. Wenn man sich Mozarts ganzes Verhältnis zur Textunterlage seiner Opern vergegenwärtigt, so wird man darüber von vornherein milder denken. Jeder Vorwurf muß verschwinden in Anbetracht der Tatsache, daß Mozart niemals in bösem Wort sinnliche Musik geschrieben hat. Niemals hat er die Musik zur Laszivität oder Frivolität erniedrigt, wohl aber hat er durch den Adel der Empfindung in seiner Musik den Texten das Frivole benommen. Bei „Figaro“ oder „Don Juan“ übrigens stehen diese unsittlichen Vorkommnisse oder Unterströmungen mit Notwendigkeit innerhalb eines größeren Zusammenhangs, den man zum mindesten nicht unsittlich nennen kann.

Hier ist dann der Ort, auch den lange aufrecht erhaltenen Vorwurf zurückzuweisen, als habe Mozart durch einen leichtsinnigen Lebenswandel seine Gesundheit untergraben. Man hat ihm auch da aus seinem zur Freudigkeit und Zutunlichkeit neigenden Temperament, dem allein wir doch seine ganze Kunst verdanken, einen Strick gedreht. Wir können nach genauer Einsicht in die Briefe Mozarts im Gegenteil behaupten, daß sein Lebenswandel durch Reinheit und innere Sittlichkeit sich von dem Durchschnitt der Zeit wohltuend abhebt. Die gegenteiligen Ausstreuungen von Zeitgenossen gehören in die Kette der Verleumdungen, die gegen ihn während seines ganzen Wiener Aufenthalts geschmiedet wurde.

Mozarts Lage verschlimmerte sich noch mit der Thronbesteigung Leopolds II. Dieser verfolgte fast grundsätzlich alle jene, die sein Vorgänger be-

Digitized by Google

günstigt hatte, und Mozart, der von dieser Gunst so wenig erfahren hatte, wurde vom Kaiser doch dazu gerechnet. So ward ihm auch der Wunsch, an der Krönungsfeier in Frankfurt mitzuwirken, versagt. Mozart, der da eine Gelegenheit zur Besserung seiner Verhältnisse sah, opferte das letzte seiner Habe, um die Reise unternehmen zu können, fand aber in Frankfurt keinen pekuniären Erfolg und kehrte in trübere Verhältnisse zurück, als er sie verlassen hatte.

Es ist erschütternd und das leuchtendste Zeugnis für seine stets hilfsbereite Freundschaft, daß er jetzt einem anderen zu helfen sich entschloß. Im Frühjahr 1791 trat Emanuel Schikaneder, der seit 1789 das „Theater an der Wien" leitete, an Mozart heran mit der Bitte, ihm eine Zauberoper zu komponieren, da er ruiniert sei, wenn Mozart nicht helfe. Und Mozart half. Aber aus der Zauberposse, die ihm Schikaneder gebracht hatte, wurde dank der Mithilfe des äußeren Zufalls, daß von der Konkurrenz derselbe Stoff vorher schon herausgebracht wurde, die „Zauberflöte". Aus einer äußerlichen Zaubergeschichte wurde nun eine sinnreiche Verherrlichung der Freimaurerei, der Mozart sich 1783 als eifriges Mitglied angeschlossen hatte. Der Gehalt der „Zauberflöte" liegt nur in Mozarts Musik; denn Schikaneders Text ist reichlich kindisch. Aber Mozarts Musik vollbringt das Wunder, daß das äußerliche Spiel einen tiefen Sinn erhält; in der Art, wie es Goethe fühlte, als er Eckermann gegenüber von seiner Helena sprach: „Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat, dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der „Zauberflöte" und anderen Dingen der Fall ist." Die Bedeutung der „Zauberflöte" in unserer Kunstgeschichte hat niemand besser charakterisiert als Richard Wagner: „Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existiert, mit diesem Werke war sie erschaffen . . . welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! In der Tat, das Genie tat hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben her, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal erweitert und fortgesetzt werden konnte."

Noch vor der „Zauberflöte", die am 30. September in Szene ging, wurde eine im Auftrag der Prager Stände für die Krönungsfeier rasch hingeworfene Gelegenheitsoper „Titus" aufgeführt, die Mozart sich abgetrotzt hatte, und der keine Bedeutung zukommt. Im Gegensatz zu ihr gewann die „Zauberflöte" einen herrlichen Erfolg. Das Werk ging über alle deutschen Bühnen, weckte überall den gleichen Enthusiasmus und brachte — Schikaneder großen Gewinn ein, während Mozart auch hier wieder leer ausging.

Digitized by Google

Aber auch des künstlerischen Erfolgs konnte er sich nicht mehr lange freuen. Todesahnungen hatte der heitere Meister auch früher oft gehabt. Schon am 4. April 1787 sagte er in einem Brief an den Vater: „Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr sein werde; und es wird doch kein Mensch, von allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre; und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen."

Nun war sein Körper, den die Kümmernisse der letzten Jahre doch sehr mitgenommen hatten, durch die übermäßige Arbeit an der „Zauberflöte" noch mehr geschwächt. Der Komponist mochte fühlen, daß seine Tage gezählt seien. So sah er in dem geheimnisvoll auftretenden Diener des Grafen Walsegg, der ohne jegliche Namensnennung ein „Requiem" bestellte, seinen eigenen Todesboten. Er wurde den Gedanken nicht los, daß er seine eigene Seelenmesse schreibe, und so hat er in das Werk auch das Tiefste hineingelegt, was er als Mensch und Musiker zu sagen hatte. Er sollte es nicht mehr vollenden. Erst sein Schüler Süßmayer hat es später nach den weitgehenden Angaben und Entwürfen des Komponisten in schönster Weise zu Ende geführt. Mozart selbst schloß am 5. Dezember 1791 die Augen, die so froh in die Welt geblickt und die durch alle Kümmernisse, alles Elend hindurch das sonnige Land der Schönheit erschaut hatten.

An einem wüsten Wintertage fuhr der „Kondukt dritter Klasse", da die Mittel zu einem besseren Begräbnis gefehlt hatten, nach dem Friedhof von St. Marx hinaus. Die wenigen Freunde, die bei der Einsegnung der Leiche in der Kirche zugegen gewesen waren, hielten dem Wetter nicht stand und kehrten um. Seine Frau lag vor Schmerz und Elend krank bei einer fremden Familie. Mozart war draußen in einer allgemeinen Grube bestattet worden. Als seine Frau auf den Kirchhof kam, war ein neuer Totengräber da, der ihr keine Auskunft geben konnte. So wissen wir noch heute nicht die Stätte, wo seine Gebeine die letzte Ruhe gefunden. Stolze Denkmäler künden heute von des Volkes dankbarem Gedenken an den „Licht- und Liebesgenius". Das unvergänglichste bilden seine Werke, aus denen die sonnigste Schönheit der Musik in ewiger Jugend ihre belebende Kraft ausstrahlt.

Digitized by Google

Neuntes Buch

Beethoven

Auch die Kunstgeschichte ist Zeitgeschichte. Wer in ihr nur die Geschichte der Kunstformen sieht, mag dem widerstreiten. Die Kunstform als solche hat ihre eigene Entwicklungsgeschichte, reicht zwar mit ihren Anfängen auch in Zeitverhältnisse hinein, ist aber in ihrer Entwicklung mehr ein Spiel unabhängiger Kräfte. Wohl aber wurzelt der Kunstinhalt jedes Kunstwerks im Boden seiner Zeit, mag er auch noch so gewaltig und groß sein, noch so viele erst für die Zukunft wertvolle Keime in sich tragen. Dieser Inhalt aber ist die Seele des Kunstwerkes. Gerade unserer deutschen Auffassung von Kunst entspricht es, daß sie die Kunstform nach ihren Bedürfnissen schaffe. Alle Form ist nur Ausdrucksweise eines Inhalts. In der Musik tritt dieses Verhältnis später hervor, als in den anderen Künsten, so daß noch ein neuerer Ästhetiker die Losung ausgeben konnte, die Musik sei „tönend bewegte Form". Auch hierbei konnte man schon sagen, daß der Nachdruck auf dem „bewegt" liegt, daß die Bewegung dann die Seele wäre; das gilt in der Tat für die Anfänge der Musik und für ihre ursprünglichen Formen: der Rhythmus ist hier die beseelende Kraft, und Rhythmus ist Bewegung. —

Auf der langen Wanderung, die wir bis hierher zurückgelegt haben, sahen wir, wie die Musik immer inhaltreicher wurde. Seelisches Leben in ihr, durch sie auszudrücken wurde in steigendem Maße das Ziel. Von dem Seelenleben der Gesamtheit löst sich das des einzelnen ab; aus der allgemein gültigen Aussprache dieses Fühlens des einzelnen wird die nur ihm persönlich zukommende. Je stärker so der seelisch-geistige Inhalt der Musik wird, um so mehr muß sie als ein Ausfluß der gesamten Zeitströmung und Zeitstimmung erscheinen. Wir dürfen freilich nicht vergessen, daß wir es hier mit dem Ausdruck des Seelischen, also des Körperlosen, des von allem Zufälligen der Erscheinung Befreiten, des ewig Gültigen im zeitlich Vorübergehenden zu tun haben. Nicht die äußeren Geschehnisse einer Zeit können

Digitized by Google

sich in der Musik offenbaren, sondern das tiefste, oft geheimgehaltene Fühlen, das innerliche Sehnen. Darum konnte die Musik erst dann zum starken Ausdruck der Zeit werden, als jeder Einzelne zum Miterleber seiner Zeit wurde und durch die Verkündigung seines Seelenlebens sie mitzugestalten hoffen konnte. Daß es dazu gekommen ist, unterscheidet das 19. Jahrhundert von den vorangehenden. Die Musik des 19. Jahrhunderts ist darum im geistigen Inhalt eine neue Kunst. Sie ist von der vorangehenden im Wesen verschieden, auch dort, wo sie in der Form nur die Vollendung und Erfüllung des 18. Jahrhunderts ist.

Den stärksten Markstein in der ganzen Musikgeschichte bildet Beethoven. Man kann die Musikgeschichte in die Zeit vor ihm und nach ihm zerlegen, oder genauer sogar die zweite Hälfte als seine Zeit bezeichnen, denn wir stehen noch völlig in ihr. Wir können uns heute auch gar nicht denken, daß die Musik jemals ein höheres geistiges Ziel finden könnte, als das ihr von Beethoven gesteckte; in so einzigartig tiefer Weise hat er die Stimmungen und Strömungen der neuen Zeit auf ihr Ursprünglichstes, auf ihr ewig Geltendes verdichtet. Der Wege zum Ziele bleiben trotzdem noch viele.

Eine der gewaltigsten Kraftentfaltungen der Menschheit scheidet die Neuzeit von der Vergangenheit. Der Blutstrom der französischen Revolution bildet die Grenze. Eine Welt wurde von ihm verschlungen. Aber soviel diese Revolution zerstört hat, wir denken ihrer gerade als Zerstörerin mit Dankbarkeit. Denn was sie zermorschte, mußte zugrunde gehen. Aufzubauen freilich hat diese Zeit nicht vermocht. Wohl aber hat sie das größte Tatgenie hervorgebracht, das der Welt, die eben die Macht der Masse erfahren hatte, die Übermacht der Persönlichkeit offenbarte: Napoleon. Aus dem Sprößling der Räuberinsel ward er zum Kaiser der Welt. Daß er sich zum Tyrannen der Welt zu machen strebte, durch deren Freiwerdung seine Erscheinung allein ermöglicht worden, war die Ursache seines Untergangs, zerstörte den Segen seines Wirkens. Das war nach der Revolution die zweite schwere Enttäuschung für die hochstrebenden Geister, die sich an der „herrlichen und herrschenden Erscheinung der Freiheit" (Goethe) erfreuen zu können gehofft hatten.

Aber konnte sich der einzelne noch nicht im höchsten Sinne frei fühlen, so mußte er doch sich selber fühlen. Es war so viel zerbrochen, so viel neugestaltet. Man hatte im wirklichen Leben so das ungeheure Vermögen eines einzelnen erfahren, daß der Individualismus, die Selbstherrlichkeit des Einzelwesens zur Erkenntnis werden mußte. Freilich, die Welt hatte nur für ein Tatgenie Platz. Und selbst dieses, Napoleon, war eine Träumernatur. Nur daß er seine Träume zu verwirklichen vermochte. Der anderen geistigen und künstlerischen Genies (Byron, Shelley, Chateaubriand) bemächtigte sich, im Hinblick auf die Kluft zwischen dem Sehnen und den Möglichkeiten des einzelnen, die Melancholie.

Digitized by Google

Deutschland, das streng genommen das jüngste der Kulturländer war, denn seine Geschichte reichte jetzt eigentlich nur bis zum Dreißigjährigen Kriege zurück, war glücklicher als die älteren Kulturnationen. Es war politisch so unfertig, als äußere Macht so zerfallen, daß es für die tätige Mitarbeit an der Weltgeschichte unberufen schien. Wir wissen, wie ein Goethe selbst in der Zeit der Befreiungskriege die Entwicklung des Deutschtums nur durch geistige Arbeit erwartete. Schiller aber hatte das Vermächtnis hinterlassen: „Hoch über Zeit und Raum schwebt lebendig der höchste Gedanke." Wir hatten geistig in dieser Zeit unendlich viel erlebt. Sturm und Drang, Klassizität und Romantik stehen in der Literatur fast nebeneinander. Dazu erhebt sich jetzt zum ersten Male in voller Kraft der deutsche Universalismus. Was an großen und lebendigen Kräften in der Welt ist, zieht er an sich und verarbeitet es, in der Dichtung wie in der Wissenschaft. Dann wird uns der eine, der all die widersprechenden und zerfahrenen Strömungen der Zeit an sich und in sich erlebt und sie durch die prächtige Kraft seiner Persönlichkeit für das Leben zur Einheit schmilzt: Goethe. Es ist bei ihm ein Nacheinander, wie die Zeit der Entwicklung es mit sich bringt; als Mensch schuf er daraus die Einheit, in seiner Kunst bleibt es Nacheinander und nur der „Faust", der sich ja auch äußerlich um sein ganzes Leben und Schaffen spannt, faßt die verschiedensten Kräfte zusammen, ohne sie aber künstlerisch zur letzten Einheit führen zu können.

Der aus allen diesen Strömungen und Gedanken der Zeit uns das einheitliche Kunstwerk geschaffen, war Beethoven. In ihm ward das Sehnen und Wollen der neuen Zeit zum erstenmal Gestalt. In der Musik, da es sonst nicht möglich war. Die Reaktion, die sich nach der starken Tatentfaltung des deutschen Volkes in den Befreiungskriegen, die zu Freiheitskriegen geworden waren, auf die Welt gelegt hatte, unterdrückte nicht nur das staatliche Leben, sondern auch das der Wissenschaft und jener Kunst, deren Inhalt sichtbar wird. Nur die Musik war in dieser Triumphzeit der Zensur frei. So ward sie zur Aussprache alles dessen, was nach Gestaltung rang, aber den lastenden Einflüssen der herrschenden Gewalt gegenüber nicht verwirklicht werden konnte. Sie ward es durch Beethoven.

I. Lebensgang und Charakter

Ludwig van Beethoven wurde wahrscheinlich am 16. Dezember 1770 zu Bonn geboren, da er am Tage nachher getauft worden ist. Sein Geburtshaus läßt uns mit den drei von den Eltern bewohnten niedrigen Stuben im Hinterhause in recht kärgliche Verhältnisse einblicken, wenn auch im Vaterhause wohl niemals gerade Mangel am Notwendigsten herrschte. Noch zu Großvaters Zeit hatte man sich sogar in guten Verhältnissen befunden. Er war aus Antwerpen gebürtig und wohl 1731 in Bonn eingewandert, wo er

Digitized by Google

zuletzt Hofkapellmeister beim Kurfürsten Klemens August gewesen war. Als er starb, war der Knabe, der diesen Namen zu einem der glänzendsten in der Welt machen sollte, drei Jahre alt. Ludwigs Vater, Johann, war gleichfalls Musiker und wirkte seit 1756 als Tenorist am Kurfürstlichen Hofe, fand aber keine sichere Lebensführung, vertat sein Gut und verkam im leidigen Hang zum Trunk immer mehr. 1767 hatte er sich mit Magdalena Keverich verheiratet. Das erste Kind starb. Darauf folgte unser Ludwig. Von den übrigen Geschwistern blieben noch zwei Brüder, Karl und Johann, am Leben. Sie waren nicht stark genug, um über die unordentlichen ererbten Neigungen gleich dem älteren Bruder Meister werden zu können, und haben viel dazu beigetragen, den Lebensweg des sehr viel auf Familie haltenden Meisters zu trüben.

Bei diesen Verhältnissen im elterlichen Hause wundert es uns nicht, daß der Unterricht des Knaben, wenn auch äußerlich streng, doch weder zweckmäßig noch planvoll war. Der Schulunterricht ließ viel zu wünschen übrig, und im eigentlichen Schulwissen hat es Beethoven auch zeitlebens nicht weit gebracht. Dagegen hat er an seiner tieferen geistigen Bildung unablässig so gearbeitet, daß wir ihn zu den gebildetsten unserer Musiker zu rechnen haben.

Beethoven war kein eigentliches Wunderkind. Als Klavierspieler ist er zwar auch schon in jungen Tagen öffentlich aufgetreten, und seine ersten Kompositionen (drei Klaviersonaten) sind auch bereits 1781 erschienen. Aber es geht aus allem hervor, daß schon der Knabe Beethoven mehr auf inneren Gehalt ausging, als auf äußeren Glanz. So in der Kunst, so im Leben. Er hat dann seit 1780 von verschiedenen Lehrern Unterricht erhalten, unter denen Chr. Gottl. Neefe (vgl. II, 14), seit 1782 Hoforganist, der bedeutendste war. Diesem gediegenen Musiker, wissensreichen Mann und wirklich gebildeten Menschen verdankt Beethoven sicher viel, wohl noch mehr für seine moralische Weltanschauung, als für die Musik. Schon im Sommer 1782 wurde der junge Beethoven sein „Vikar" bei der Orgel. Der junge Organist muß bald Aufsehen erregt haben, vor allem durch die kühne Art seines Modulierens. Die frühzeitigen Kompositionen, die jetzt und in den nächsten Jahren entstanden, zeigen starken Einfluß Ph. Em. Bachs, daneben vor allem den Mozarts und Haydns. Mit den beiden letzteren kam Beethoven auch in persönliche Berührung. Mozart lernte er im Frühjahr 1787 zu Wien kennen, und wahrscheinlich hat er auch einigen Unterricht bei ihm genossen. Dann rief ihn die Nachricht von der schweren Erkrankung der Mutter zurück. Sie überlebte sein Kommen nicht lange, am 17. Juli 1787 ist sie gestorben. Beethoven hat sie aufs innigste betrauert. Sie war ihm eine wahre Freundin gewesen. Mit ihrem Hinscheiden verlor das Haus den letzten sicheren Halt; dem Siebzehnjährigen oblag die Fürsorge für den Vater und die beiden jüngeren Brüder.

Digitized by Google

Der pockennarbige, störrische Jüngling muß etwas an sich gehabt haben, was edle Menschen anzog. Sonst hätte der Sohn eines verlumpten Musikers kaum den Zutritt zu besseren Häusern und die Freundschaft vornehmer und edler Menschen gefunden. Besonders dankbar dachte Beethoven bis zuletzt an den Verkehr im Hause der Witwe von Breuning, wo er wie ein Kind gehalten war und beste Förderung in geistiger und seelischer Hinsicht erfuhr. „Sie verstand es, die Insekten von den Blüten fernzuhalten." In der gleichen Familie verkehrte auch F. G. Wegeler, der, ebenso wie der Sohn des Hauses, Stephan Breuning, Beethoven zum Lebensfreunde wurde. Am wertvollsten wurde zunächst für ihn die Bekanntschaft mit dem Grafen Ferdinand E. G. Waldstein, die wohl bald nach der Rückkehr des jungen Künstlers aus Wien angeknüpft worden ist. Waldstein hat ihn vielfach in unaufdringlicher Weise unterstützt und durch seinen Einfluß beim Kurfürsten durchgesetzt, daß dem jungen Beethoven, nachdem sein Vater wegen völliger Unzurechnungsfähigkeit aus seiner Stellung entlassen worden war, die Hälfte des Gehalts weiter bezahlt wurde. Er hat es wohl auch erreicht, daß der junge Komponist jetzt nochmals nach Wien geschickt wurde, um bei Haydn Unterricht zu erhalten.

Wir dürfen das Erleben in Beethovens Jugend nicht zu gering anschlagen, auch wenn es nicht so glanzvoll war wie das Mozarts. Er hatte in Bonn, außer den Genannten, noch eine Reihe anderer Bekannter aus gebildeten und guten Familien, in deren Verkehr sich sein reger Geist das wohl aneignen konnte, was die Schule vernachlässigt hatte. In musikalischer Hinsicht hatte er Klavier, Orgel und Violine vollauf beherrschen gelernt und an der Hand eines gewandten Lehrers auch seine Kompositionsbegabung erprobt. Reich waren die Anregungen aus der Natur. Beethoven hat bis an sein Ende mit Sehnsucht des Rheins und der rheinischen Landschaft gedacht. Schon in diesen Jahren hat sich die für seine Kunst so bedeutsame Naturliebe in langen Wanderungen und fröhlichem Umherschweifen in diesem sonnigen Landstrich ausgebildet. Dann aber brachte ihm die Heimat ein starkes Miterleben der gewaltigen französischen Revolution, die nirgendwo in Deutschland mit solcher Anteilnahme verfolgt wurde, wie am Rhein. — Die Kompositionen aus dieser Zeit (Quartette, Trios, Lieder, Präludien und Kantaten) verschwinden neben den Werken der späteren Jahre; aber an sich betrachtet behaupten sie unter der zeitgenössischen Literatur eine hohe Stufe.

Am 29. Oktober 1792 hat Graf Waldstein in Beethovens Stammbuch geschrieben: „Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozart Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemandem vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozarts Geist aus Haydns Händen." Mozart war ein Jahr tot, als Beethoven im November 1792 in Wien eintraf. Der Unterricht bei Haydn nahm wohl

Digitized by Google

bald seinen Anfang, brachte aber nicht die erwarteten Früchte. Haydn war immerhin schon ein Sechziger; Unterricht hatte auch er niemals gern gegeben und war wohl jetzt, als er von seinen Londoner Triumphen zurückkam und an eine zweite Reise nach England dachte, noch weniger dazu aufgelegt als sonst. So erkannte Beethoven auch bald die Lässigkeit, mit der Haydn bei der Sache war, ließ sich freilich seine Verstimmung nicht merken, wenn auch zeitweilig seine Achtung vor dem älteren Meister darunter gelitten hat. Er nahm hinter des Alten Rücken noch Unterricht bei Schenk, dem Komponisten des „Dorfbarbiers". Nach Haydns Abreise wandte sich der Lernbegierige an den berühmten Theoretiker G. Albrechtsberger, der in seiner gewissenhaften Lehrmethode vor allem die strengen Kompositionsformen mit seinem oft recht eigenwilligen Schüler durchstudierte.

Im Grunde genommen hat aller Unterricht für Beethoven nicht unmittelbare Bedeutung gehabt. Dazu war er von Kind an zu selbständig und eigenwillig. Vor allem aber faßte er alle Kunstform immer nur als Handwerkszeug und nie als Selbstzweck auf, was ja den rechten Fugenkomponisten niemals gefallen kann. So wollte er später, daß man die Harmonielehre und den Kontrapunkt schon als Kind erlernen müßte, „damit, wenn Phantasie und Gefühl erwachen, man sich schon regelrecht zu erfinden angewöhnt hat". Ein andermal sagte er: „Was Fehler angeht, so brauchte ich wegen mir selbst den Generalbaß nie zu lernen; ich hatte von Kindheit an ein solches zartes Gefühl, daß ich es ausübte, ohne zu wissen, daß es so sein müsse." Seine ganze freiheitliche Natur bäumte sich gegen den Zwang der strengen Formen auf. Gleichwohl hat er natürlich auch durch den Unterricht anderer und durch die Betrachtung der bedeutenden Werke der Meister viel gelernt. Auch von den Italienern. So hat er zeitweilig, zwischen 1793 und 1802, bei Salieri Unterricht genossen.

Man fühlt, wie Beethoven mit der sicheren Beherrschung des Handwerks die Freiheit der Bewegung gewinnt, an seinen jetzt entstandenen Werken, unter denen die Klaviersonaten Opus 2, 7, 10, die Cellosonate Opus 5, die Salierisonate für Klavier und Violine Opus 12 und die drei Klaviertrios die bedeutendsten sind. Die letzteren bezeichnete Beethoven, als ob er damit zeigen wollte, daß er sich jetzt auf eigene Füße gestellt habe, als Opus 1. Sie sind 1795 erschienen und hatten, dank der regen Subskription vieler hochgestellter Persönlichkeiten, einen schönen Erfolg. Die Klaviersonaten des Opus 2 sind Haydn gewidmet.

Beethoven war in Wien schnell bekannt geworden. Es bedurfte dazu nicht der tieferen Einsicht in seine Kompositionsbegabung, da er als Werbungsmittel sein hervorragendes Klavierspiel besaß. Als Klavierspieler ist er 1795 zuerst vor der großen Öffentlichkeit aufgetreten. Der Erfolg war sehr stark und ermutigte ihn zu einer Konzertreise, die über Prag, Nürnberg nach Berlin führte. Auch hier hat er in der Öffentlichkeit und bei Hofe mit

Digitized by Google

großem Erfolge gespielt. — Beethovens Klavierspiel war nicht gerade virtuos, obwohl er sich in der Technik die schwersten Aufgaben stellen konnte; aber nach dem Zeugnis seines besten Schülers Ries ging ein unwiderstehlicher Zauber davon aus. Überwältigend war sein freies Phantasieren. Czerny erzählt uns einen bezeichnenden Fall. Der berühmte Pleyel war 1805 nach Wien gekommen und führte seine Kompositionen beim Fürsten Lobkowitz auf. Beethoven, der zugegen war, wurde schließlich fast mit Gewalt zum Klavierspiel gezwungen. „Unwillig reißt er vom Violinpult die noch aufgeschlagene zweite Violinstimme des Pleyelschen Quartetts, wirft sie auf das Pult des Fortepianos und beginnt zu phantasieren. Noch nie hatte man ihn glänzender, origineller und großartiger improvisieren gehört, als an jenem Abend. Aber durch die ganze Improvisation gingen in den Mittelstimmen wie ein Faden oder Cantus firmus die an sich ganz unbedeutenden Noten durch, welche auf der zufällig aufgeschlagenen Seite jenes Quartetts standen, während er die kühnsten Melodien und Harmonien in brillantestem Stil darauf baute. Der alte Pleyel konnte sein Staunen nur dadurch zeigen, daß er ihm die Hände küßte." Nach solchen Improvisationen pflegte Beethoven in ein laut schallendes Gelächter auszubrechen. Das war wohl das Losschütteln der überirdischen Kraft, die ihn gepackt hatte, ein Verbergen des Gewaltigen, was er eben erlebt, vor der neugierigen Menschheit. Denn Beethoven war nichts mehr zuwider, als genialisches Gehaben und Virtuosentum. Seine Haltung am Klavier war ruhig, edel und schön, ohne die geringste Grimasse. Gegen die Helden von der Fingergeläufigkeit und der Gefühlstuerei hat er manches böse Wort geschleudert.

Beethoven hatte in den ersten Häusern Wiens wohl hauptsächlich dank den Empfehlungen des Grafen Waldstein alsbald Zutritt gefunden. Die Fürsten Lichnowsky und Lobkowitz, Graf Brunswick, Baron van Swieten seien aus der großen Zahl der vornehmen Gönner genannt. Die Art, wie er hier verkehrte, ist im höchsten Grade bezeichnend für den Wandel der Zeiten, wenn wir an Haydns etwas dienerhafte Stellung am Hofe der Esterházy und Mozarts unwürdige Behandlung am Salzburger Fürstbischofshofe denken. Allerdings verblieb das Hauptverdienst doch Beethoven selber. Er war der erste, der sich mit stolzem Bewußtsein Künstler nannte, der den Adel der Kunst als eine Veredlung des Menschen empfand und deshalb auch für den Träger der Kunst die höchste gesellschaftliche Stellung in Anspruch nahm. Durch sein ganzes Leben ist diese Selbstherrlichkeit im Verkehr mit den Großen für Beethoven Grundsatz geblieben. Es gibt ja der Anekdoten unzählige, die von seinem manchmal drastischen, oft schroffen Verhalten künden. Er ist darin der echte Sohn der neuen Zeit, die freilich nur wenige so starke Charaktere hervorgebracht hat wie ihn. „Mit Menschen, welche an mich nicht glauben wollen, weil ich noch nicht den allgemeinen Ruf habe, mag und kann ich nicht umgehen," äußerte er schon 1798, als ihm im Salon

Digitized by Google

des Fürsten Lobkowitz ein Kavalier nicht mit der schuldigen Achtung begegnet war. Dem Fürsten Lichnowsky, der ihn zum Spiel vor der französischen Einquartierung hatte zwingen wollen, schrieb er zornerfüllt: „Fürst, was Sie sind, sind Sie durch Zufall und Geburt; was ich bin, bin ich durch mich. Fürsten hat es und wird es noch tausende geben, Beethoven gibts nur einen." „Mein Adel ist hier und da," sagte er, auf Kopf und Brust deutend, als er vom Gerichtshof nach seinem Adelsprädikat „van" gefragt wurde. Dabei konnte er mit voller Wahrheit am Ende seines Lebens sagen: „Frei bin ich von aller kleinlichen Eitelkeit; nur die göttliche Kunst, nur in ihr sind die Hebel, die mir Kraft geben, den himmlischen Musen den besten Teil meines Lebens zu opfern." Als seinen Lebensgrundsatz hatte er schon 1793 in ein Stammbuch geschrieben: „Wohltun, wo man kann, Freiheit über alles lieben, Wahrheit nie, auch sogar am Throne nicht verleugnen." Man hat auch damals in den hochgestellten Kreisen offenbar dieses Selbstbewußtsein Beethovens richtig als das empfunden, was es war. Für die gesellschaftliche Achtung, die Erkenntnis der Bedeutung des Künstlertums an sich, hat kein anderer so viel gewirkt, wie Beethoven, der zeitlebens keinerlei Amt noch äußere Würde besaß und in bescheidensten Verhältnissen lebte.

„Fürs erste geht's mir gut, recht gut. Meine Kunst erwirbt mir Freunde und Achtung, was will ich mehr!" so schrieb Beethoven 1796 an seinen Bruder. In dieser Zeit ging es ihm wirklich gut. Eine frische Heiterkeit, der Ausdruck körperlicher und geistiger Gesundheit, erfüllte sein ganzes Wesen, sprach sich auch in seinem Schaffen aus. Mit dem Jahre 1799, in der „Sonate pathétique", treten zum erstenmal starke melancholische Stimmungen in seinen Werken hervor. Es war die Melancholie der Liebe. In Beethovens Leben hat die Liebe zur Frau wie eine Naturmacht gewaltet. Er war fast 50 Jahre, als er schrieb: „Nur Liebe — nur sie vermag dir ein glückliches Leben zu geben — o Gott — laß mich sie — jene endlich finden — die mich in Tugend bestärkt — die mir erlaubt — mein ist." Er hat sie nie gefunden. Dabei war, wie sein vertrauter Jugendfreund Wegeler erzählt, „Beethoven nie ohne eine Liebe und meistens von ihr in hohem Maße ergriffen." Es ist eine ganze Galerie edler und meist sehr schöner Frauen, denen wir in Beethovens Liebesleben begegnen. Wir haben fast immer dasselbe Bild, daß Beethoven in starker Leidenschaft nach der Vereinigung strebt, der sich irgendwelche äußeren Hemmnisse entgegenstellen. Der allbekannte Brief an die „unsterbliche Geliebte" — es ist bezeichnend, daß sich nicht feststellen läßt, wer diese ist, obwohl Thayers Vermutung, es sei die Gräfin Therese Brunswick, durch die Nachforschungen La Maras fast zur Gewißheit geworden ist — zeigt am besten die Gewalt der Empfindung, zeigt auch das echt Männliche und stark Ideale derselben. In der Tat ist Beethoven zeitlebens eine durchaus reine, keusche Natur gewesen. „Es ist einer meiner ersten Grundsätze, nie in einem anderen als freundschaftlichen Verhältnis mit der Gattin eines

Digitized by Google

andern zu stehen, nicht möchte ich durch solch ein Verhältnis meine Brust mit Mißtrauen gegen diejenige, welche vielleicht einst mein Geschick mit mir teilen wird, erfüllen; und so das schönste, reinste Leben mir verderben," schrieb er an Frau Marie Bigot. Und im Tagebuch lesen wir: „Sinnlicher Genuß ohne Vereinigung der Seelen ist und bleibt viehisch." Ich habe dem ganzen Liebesleben Beethovens gegenüber das Gefühl, als offenbare sich in ihm weniger das Bedürfnis nach Liebe, als die Notwendigkeit Liebe zu geben. Es hat innere Gründe, wenn die Beziehungen zu den Frauen aufhören, als er seine ganze Liebe auf den an Sohnes Statt angenommenen Neffen Karl überträgt. Wir, die wir sein ganzes Leben übersehen, haben ja auch das sichere Gefühl, daß er ein dauerndes Glück in der Liebe nie hätte finden können. Er brauchte seine ganze Persönlichkeit für seine Kunst. Diese aber bedurfte immer wieder der starken Erschütterungen ihres Gestalters. Die Liebe in diesem bleibt jünglinghaft. Ein gewaltiger Sturm erschüttert den Baum bis an die Wurzeln; mit vulkanischer Wucht bricht die Feuerkraft seines Empfindens durch das Basaltgestein seiner strengen äußeren Lebensführung. Aber fast alsogleich wird das Ganze zum künstlerischen Erlebnis. Man braucht aber nur seine Kompositionen anzusehen, um zu erkennen, daß er niemals die Beute seiner Empfindungen wurde. Es war sein Schicksal, leiden zu müssen, damit er der Menschheit die Verklärung des Leides, die Überwindung des Schmerzes, das Hinausarbeiten zur Freude verkünden konnte. Er sollte diese Fähigkeit einer viel schwereren Heimsuchung gegenüber, als alle diese Liebeserschütterungen ihm bringen konnten, beweisen müssen.

Etwa von 1796 ab litt Beethoven immer häufiger an Störungen im Ohr. 1801 klagte er dem nun als Arzt wirkenden Freund Wegeler: „Mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden; meine Ohren sausen und brausen Tag und Nacht fort, ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu." Trotz aller Kuren wurde es immer schlechter. Im Sommer 1802 nahm Beethoven auf den Rat seines Arztes in Heiligenstadt Aufenthalt, um sich zu schonen. Die Einsamkeit war ihm aber eher schädlich, denn sie begünstigte das Grübeln über den Zustand und seine Folgen, und als der Sommer vorübergegangen war, ohne daß Besserung eintrat, bemächtigte sich des Künstlers jene Verzweiflung, die in dem sogenannten „Heiligenstadter Testament" vom 6. Oktober 1802 einen so erschütternden Ausdruck gefunden hat. Was es für ihn bedeuten mußte, gerade den Sinn zu verlieren, der für den Musiker am unentbehrlichsten erscheint, können wir heute kaum mehr ermessen, nachdem gerade das Beispiel Beethovens uns ja gelehrt hat, daß damit die Musik im Menschen noch nicht tot zu sein braucht. Ihn aber hielt nur seine starke sittliche Natur vom Selbstmord zurück. Mit dem Gehör ist es nachher von Jahr zu Jahr schlimmer geworden, bis er schließlich geradezu taub wurde, so daß er z. B. 1824 den Beifallssturm eines vollen Hauses nicht mehr ver-

Digitized by Google

nahm. Allerdings muß es zu allen Zeiten wieder Augenblicke gegeben haben, wo sein Riesenwille den allmählich absterbenden Gehörnerven wenigstens auf Augenblicke neue Spannkraft verliehen hat. Aber schon seit 1815 mußte er sich bei der Unterhaltung der Konversationsbücher bedienen, in die die Besucher ihre Fragen schrieben. Die Berliner Königliche Bibliothek bewahrt nicht weniger als 134 solcher Hefte, die für uns heute eine sehr wichtige Quelle für die Kenntnis des Meisters geworden sind.

Aber so tragisch die Taubheit für Beethoven selber erscheint, wir müssen heute doch sagen, daß auch diese Prüfung ihm im höchsten Sinne zum Heile ausgeschlagen ist. Sicher wäre ohne diesen Abschluß von der äußeren Welt Beethoven niemals der Innenkünstler geworden, als den wir ihn verehren. Da ihm der Ton, die Erscheinungsform seiner Kunst versagt blieb, mußte er sich auf ihr innerstes Wesen zurückziehen. Durch Beethoven erst haben wir erkennen gelernt, daß das sinnlich hörbare Tonspiel nur die Hülle, nur die Art der Aussprache für das eigentlich Wesentliche, das seelische Erleben des Künstlers ist. „Dem erblindeten Seher", sagt Wagner, „dem Theiresias, dem die Welt der Erscheinung sich verschlossen und der dafür mit dem inneren Auge den Grund aller Erscheinungen gewahrt — ihm gleicht jetzt der ertäubte Musiker, der ungestört vom Geräusche des Lebens, nun einzig noch den Harmonien seines Innern lauscht, aus seiner Tiefe nur einzig noch zu jener Welt spricht, die ihm — nichts mehr zu sagen hatte. So ist der Genius von jedem Außer-sich befreit, ganz bei sich und in sich. Wer Beethoven damals mit dem Blick des Theiresias gesehen hätte, welches Wunder müßte sich dem erschlossen haben: eine unter Menschen wandelnde Welt, — das An-sich der Welt als wandelnder Mensch!"

Die Verzweiflung war nur eine vorübergehende Schwäche. Sie wandelte ihn manchmal noch an in besonders traurigen Zeiten, aber er, der schon zuvor gesagt hatte: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht," gewann immer wieder auch über diese Prüfungen die Oberhand. Das Heiligenstadter Testament wurde im Geheimfach des Schreibtisches verschlossen. Auch seine näheren Freunde erfuhren nichts von der furchtbaren Krisis. Selbst die Lustigkeit des Lebens büßte er nicht völlig ein, wenn sie auch manchmal mehr den Eindruck des Galgenhumors macht. Aber die frohe, stolze D dur Sinfonie (die 2.) ist in dieser kritischen Zeit entstanden, und von Kampf und Sieg kündet die Eroica (3. Sinfonie), die wahrscheinlich noch im Jahre 1802 begonnen ist und im nächsten Jahre vollendet wurde. Sie führte ursprünglich den Titel „Bonaparte" und war der Ausdruck der glühenden Bewunderung Beethovens für Napoleon, in dem er den Verfechter der Menschenrechte, den idealen Republikaner verehrte. Darum zerriß er wütend das Titelblatt mit der Widmung, als er von Napoleons Usurpation des Kaiserthrones erfuhr. Die französische Revolution hatte ja überhaupt eine stark überwallende Begeisterung für die

Digitized by Google

politischen Verhältnisse der Antike und ihr staatliches Leben mit sich geführt; die Gewalttat Bonapartes, der bald die Vergewaltigung der europäischen Staaten durch ihn folgte, hat dieses Idealbild schnell zertrümmert, hat die verschiedenen Völker zur Versenkung in die eigene Vergangenheit aufgerüttelt und so der Romantik den Weg geebnet.

Bei Beethoven offenbart sich das am stärksten in der Komposition der Oper „Leonore", die, zwischen Mai und Oktober 1803 begonnen, unter mancherlei widrigen Umständen erst im Spätherbst 1805 vollendet und am 20. November dieses Jahres unter dem heute üblichen Namen „Fidelio" zum ersten Male im „Theater an der Wien" aufgeführt wurde. Der Zeitpunkt war schlecht gewählt. Kurz zuvor waren die Franzosen in Wien eingerückt, und es lebte wenig Sinn für große Kunstereignisse. Die Oper wurde kühl aufgenommen, von der Kritik beinahe abgelehnt. Beethoven entschloß sich zu mancherlei Umarbeitungen. Die Ouvertüre erhielt dabei bereits die dritte Gestalt; aber auch bei der neuen Aufführung am 29. März 1806 war der Erfolg nicht so, daß das Werk sich hätte behaupten können. Erst in der dritten Umarbeitung von Treitschke mit einer vierten Ouvertüre im Jahre 1814, und vor allem durch die Aufführung im Jahre 1822, bei der die Schröder-Devrient die Hauptrolle sang, wurde der Sieg des herrlichen Werkes entschieden.

Beethoven hat, wie wir gehört haben, in diesem Werke viel geändert. „Man muß nicht so göttlich sein wollen, etwas hier oder da in seinen Schöpfungen nicht zu verbessern." Er hatte hier selber die Fehler eingesehen, weil sie im Text beruhten. Sonst war er nach seinen Worten „nicht gewohnt, Kompositionen zu überarbeiten. Ich habe das nie getan, weil ich von der Wahrheit durchdrungen bin, daß jede teilweise Änderung den Charakter der ganzen Komposition verändert." Beethoven hat sich überhaupt, im Gegensatz zu Mozart, zu keinerlei Zugeständnissen verstanden, was leicht erklärlich ist, da für ihn jede musikalische Verkündigung die Mitteilung eines Erlebnisses bedeutet. Für sein Verhältnis zum Text ist der Ausspruch sehr bezeichnend: „Ich brauche einen Text, der mich anregt, es muß etwas Sittliches, Erhebendes sein. Texte, wie Mozart komponieren konnte, wäre ich nie imstande gewesen, in Musik zu setzen." Beethoven hat überhaupt ein sehr inniges Verhältnis zur Dichtung gewonnen. „Goethe und Schiller sind meine Lieblingsdichter, sowie Ossian und Homer." „Totschlagen hätte ich mich für Goethe lassen und zehnmal." Goethes Gedichte regten ihn zum Komponieren an durch ihre Sprache, „die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimnis der Harmonien schon in sich trägt". Auch sonst hat Beethoven unermüdlich an seiner geistigen Bildung gearbeitet, und er konnte schon 1809 von sich sagen: „Es gibt keine Abhandlung, die so bald zu gelehrt für mich wäre — ohne auch im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt, von Kindheit an den Sinn der Besseren und Weisen jedes Zeitalters zu fassen."

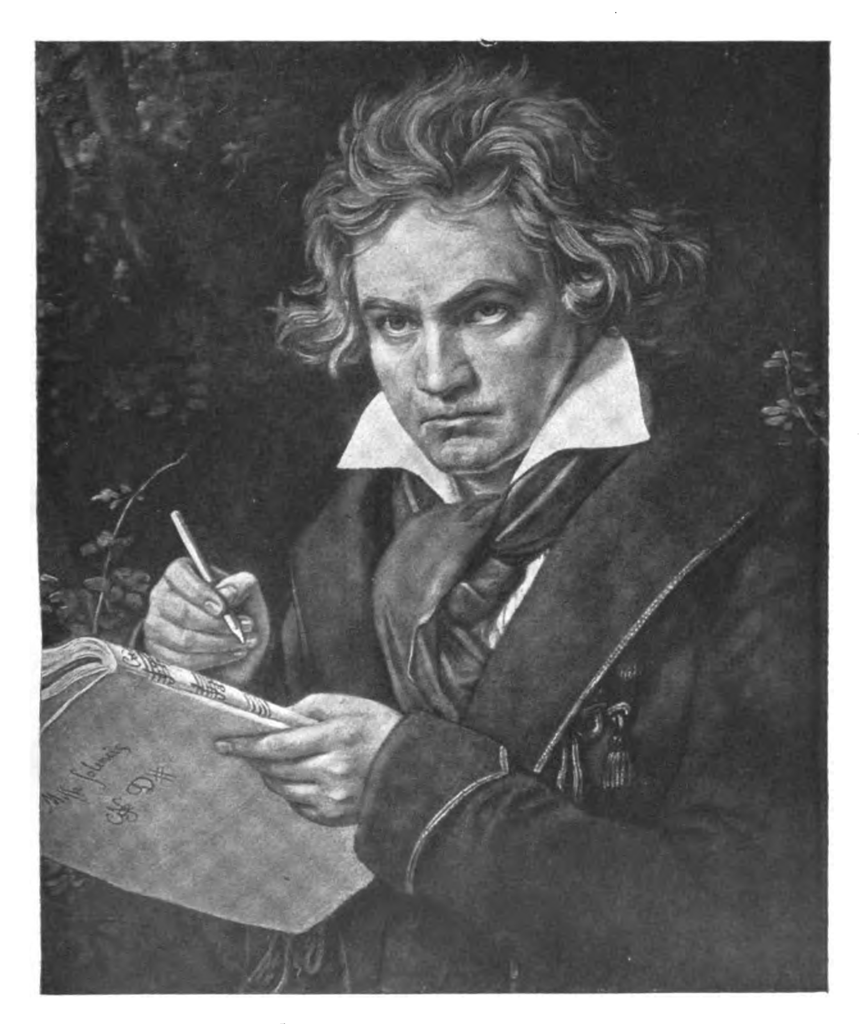
Digitized by Google

In diesen Jahren entfaltete Beethoven eine riesige Schöpferkraft. Die vierte Sinfonie wurde 1806 vollendet, die fünfte und sechste 1808. 1806 die **Sonata appassionata**, Anfang 1807 das unvergleichliche Violinkonzert in D dur, und so reihte sich eins der Riesenwerke an das andere.

Fanden nun auch die meisten dieser Werke weder bei der Kritik noch beim Publikum eigentlichen Beifall, so fühlte man doch immer die Überlegenheit seiner Stellung, und sein Ruhm als Komponist verbreitete sich durch die deutschen Lande. Gegen Ende des Jahres 1808 erhielt er von Jérome Napoleon, dem König von Westfalen, einen glänzenden Ruf als Kapellmeister nach Kassel. Beethoven lockte vor allem die gebotene Gelegenheit, ohne jede Sorge und Rücksicht große Werke schreiben zu können. Jetzt, als ihnen der Verlust drohte, erkannten die Wiener Freunde, daß etwas getan werden müßte, den Gewaltigen, der noch keinerlei Ehrenstellung und keine sichere Einnahme hatte, an die Donaustadt zu fesseln. Darum verpflichteten sich der Erzherzog Rudolph, Beethovens Schüler, und die Fürsten Joseph Lobkowitz und Ferdinand Kinsky, dem Meister, unter der einzigen Bedingung, daß er Österreich nicht verlasse, ein Jahrgehalt von 4000 Gulden in Bankzetteln zu bezahlen. Die Tat der Gönner verdient höchstes Lob. Aber da wir in den Briefen Beethovens nachher immer wieder den Klagen über seine bedrängte Lage begegnen, erheischt die Gerechtigkeit, diese Gehaltsangelegenheit etwas näher zu beleuchten. Die 4000 Papiergulden hatten zurzeit der Zeichnung einen Wert von etwa 3400 Mark. Infolge der Kriegszeiten sank der Kurswert des Papiers immer mehr, so daß Beethoven nach dem Schönbrunner Frieden günstigenfalls auf 1000 Gulden rechnen konnte. Die Not wurde allgemein, als 1811 durch das unglückselige Finanzpatent die früheren Guldenscheine im Werte auf ein Fünftel herabgesetzt wurden. Bald geriet der Fürst Lobkowitz in Vermögensverfall, Fürst Kinsky verunglückte. Mit seinem „Gehalt ohne Gehalt", wie Beethoven oft grimmig scherzte, hatte er fast lauter Ärger. Erst verhältnismäßig spät wurde die Summe in eine Silberrente umgewandelt, nach der Beethoven 900 Gulden, also etwa 1800 Mark bezog.

Da das die einzige bestimmte Einnahme war, die ihm in seinem Leben zuteil geworden, wird man des Meisters vielfache Klagen wohl verstehen. Diese sind besonders laut geworden, seitdem er seinen Neffen an Sohnes Statt zu sich genommen hatte, dessen Zukunft er finanziell sicherstellen wollte. Da der Meister allen praktischen Lebensfragen gegenüber hilflos wie ein Kind war, sah er wohl auch oft schwärzer, als es wirklich war, trotzdem es in der Tat manchmal am Allernötigsten fehlte. Jedenfalls ist Beethoven niemals geldgierig gewesen und hat niemals, auch wenn es nach seinen Aussprüchen so scheinen könnte, um Geldgewinn etwas geschaffen. Auch er hat „Gelegenheitsarbeiten" übernommen. Eine solche ist ja, rein äußerlich aufgefaßt, auch die „Missa solemnis", und das spricht beredt genug. Auch in

Digitized by Google



Ludwig van Beethoven

Digitized by Google

Digitized by Google

den Zeiten der Not war Beethoven stets ein hilfsbereiter Freund und opferwillig mit seiner Kunst für die Armen.

Die bösen Kriegszeiten mit ihren vielen Störungen des äußeren Lebens beeinträchtigten auch seine Arbeitslust. In den Jahren 1809 bis 1811 ist verhältnismäßig wenig entstanden. Trotzdem konnte Beethoven mit vollem Recht noch in seinen letzten Lebensjahren von sich sagen: „Es heißt bei mir immer: nulla dies sine linea, und lasse ich die Musen schlafen, so geschieht es nur, damit sie desto kräftiger aufwachen." Jetzt wurde in raschen Zügen die großartige siebente Sinfonie beendet, die irischen und schottischen Gesänge bearbeitet, die achte Sinfonie schloß sich an. Damals, 1812, hat Beethoven in Teplitz auch Goethe persönlich kennen gelernt, nachdem er zuvor im Verkehr mit Bettina von Arnim viel über ihn erfahren hatte. Bettina hat über Beethoven vieles geschrieben, was wohl nicht genau der historischen Wahrheit entspricht. Aber sie hat jedenfalls in einer sonst fast unerhörten Weise in die Seele des geheimnisvollen Titanen hineinzuhorchen verstanden. Wie sie Beethoven reden läßt, mag zumeist nicht stimmen; was sie ihn sagen läßt, ist echt. Goethe, für den Beethoven tief fühlte, hat seiner ganzen Art der Musikauffassung nach kein innigeres Verhältnis zu seiner Kunst gefunden; auch menschlich vermochte der zur Ruhe gelangte, abgeklärte Weimarer mit dem stürmischen Titanen, der jede äußere Lebensform verachtete, nicht übereins zu kommen.

Es folgten die Siege von 1813. Beethoven feierte sie mit einer eigenartigen, aber doch etwas äußerlich gewaltsamen „Schlachtsinfonie" unter dem Titel „Auf Wellingtons Sieg bei Vittoria". Gerade dieses Werk, das mit Recht nicht in der hehren Neunzahl seiner Sinfonien steht, gewann Beethoven den stärksten äußeren Erfolg. In mehreren großen Konzerten feierte er damals gewaltige Triumphe. Jetzt schlug auch der neueinstudierte „Fidelio" ein, und als die Fürsten Europas sich zum Wiener Kongreß versammelt hatten, feierte er noch einmal ein äußeres Zeitereignis in seiner Kantate „Der glorreiche Augenblick". Beethoven hat damals ausgekostet, was die Welt an äußeren Triumphen darbieten kann. Um so wertvoller ist, wenn wir in seinem Tagebuch diesen Triumphen gegenüber lesen: „Alles, was leben heißt, sei der Erhabenen geopfert und ein Heiligtum der Kunst." Mehr noch als zuvor wandte er sich ab von der Welt und wohnte einsam in seiner Kunst.

Allerdings, das Leben riß ihn in den letzten Jahren gewaltsam in seine Strudel hinein. Er, der so einsam durchs Leben gegangen war, wurde jetzt mit schweren Vatersorgen überhäuft. Sein Bruder Karl war am 15. November 1815 gestorben und hatte testamentarisch Beethoven zum Vormund seines minderjährigen Sohnes Karl berufen. Beethoven faßte diese Pflicht mit heiligem Ernste auf und beharrte mit der ganzen Hartnäckigkeit seines Wesens auf der Durchführung der von ihm als richtig erkannten Erziehungs-

Digitized by Google

grundsätze. Dazu gehörte die Fernhaltung der Mutter, einer sittlich haltlosen Frau. Das gab endlose Plackereien, für die der Meister „den süßen Trost hatte, ein armes unschuldiges Kind aus den Händen einer unwürdigen Mutter gerettet zu haben". Den ganzen Reichtum seines liebevollen Herzens hat Beethoven diesem Neffen, den er an Sohnes Statt annahm, geschenkt. Er hat nur Kummer und Sorge geerntet. Der Neffe war begabt und in der Anlage gut, aber eine schwache, leichtsinnige Natur. Immer wieder verzieh der gekränkte Meister. Eine Masse von geistiger Unruhe kam ihm damit in sein Leben und raubte ihm die Ruhe und zumal auch die Zeit zu seiner Kunst. Überdies wurde jetzt sein materielles Dasein ungebührlich in den Vordergrund gerückt; einmal durch die großen Ausgaben für den Neffen, sodann aber, weil irgend ein Mittel zu einer selbständigen Führung des Haushalts gefunden werden sollte, da Beethoven nicht verkennen konnte, daß die teure Institutserziehung seinen Neffen nicht förderte.

Etwa von 1817 ab beginnen jene heute auf uns mehr tragikomisch wirkenden Dienstbotennöte. Daß Dienstboten den tauben, wunderlichen, weltfremden Meister nicht würdigen konnten, ist ja selbstverständlich. Daneben steht fest, daß durch die langen Kriegszeiten und die vielerlei Not, auch durch die gründliche Amüsementsperiode des Wiener Kongresses das niedere Volk entsittlicht war. Es ist ganz sicher, daß Beethoven durch diese Verhältnisse körperlich und geistig gelitten hat, und damit — mögen diese Leiden praktischeren und weltgewandteren Naturen auch noch so kleinlich erscheinen — sind sie in seinem Lebensgange tragisch aufzufassen. Er, den es immer nach höchsten Werken drängte, mußte sich mit elendem Kleinkram befassen. „Das Tagtägliche erschöpft mich," stöhnt er auf; „übrigens bin ich in Verzweiflung, durch meinen Gehörzustand verdammt zu sein, mit dieser, der verworfensten Menschenklasse, mein Leben größtenteils zubringen zu müssen und zum Teil von selben abzuhängen." Dabei fühlte Beethoven sehr deutlich, daß sein reizbarer Zustand für seine Umgebung eine Qual war. Auch den entsittlichenden Einfluß des steten Mißtrauens empfand er, ohne sich aber ihm entwinden zu können. So heißt es im Tagebuch nach der Entlassung eines Dieners: „Das Alleinleben ist wie Gift für dich bei deinem gehörlosen Zustand; Argwohn muß bei einem niederen Menschen um dich immer gehegt werden." Es kam hinzu, daß Beethoven außer seinem Gehörleiden noch sonst, vor allem durch peinliche Magenverstimmungen, in diesen Jahren körperlich viel zu leiden hatte; auch das Leberleiden, an dem er später ernstlich erkrankte, wird schon jetzt seinen Anfang genommen haben. Einige Freunde, wie der unermüdliche Baron von Zmeskall und die treffliche Frau Nanette Streicher, haben ja nach Kräften ihm zu helfen versucht; aber dauernd zu bessern vermochten auch sie nicht.

In dieser Zeit hat sich das Wesen Beethovens, der jetzt auch immer tauber und von der Welt abgeschlossener wurde, zu jener Wunderlichkeit

Digitized by Google

entwickelt, die ihn der gewöhnlichen Welt als Narren erscheinen ließ. Er selber sagte mit Recht: „In meiner Lage bedarf ich überall Nachsicht, denn ich bin ein armer, unglücklicher Mann." In den Jahren 1816 und 1817 ist denn auch nicht viel Wesentliches entstanden. Aber mit seiner ungemein zähen Natur überwand er auch diese Hemmnisse, und ein Landaufenthalt kräftigte ihn zu neuen Taten.

Der Landaufenthalt spielte in Beethovens Leben eine große Rolle. Beethoven ist der erste deutsche Musiker, für dessen Kunst das Zusammenleben mit der Natur von entscheidender Bedeutung geworden ist. Von jeher hatte er auf Wanderungen im einsamen Wald am besten „gedichtet, oder wie die Leute sagen, komponiert". „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen", sagte er gern, da er unterwegs mit flüchtigen Rissen in sein Skizzenbuch seine kühnen Tongedanken einzuzeichnen pflegte. Je mehr er durch seine Taubheit von der Welt abgeschlossen wurde, umsomehr bedeutete ihm die Natur. „Allmächtiger im Walde! ich bin selig, glücklich im Wald! Jeder Baum spricht durch dich, o Gott, welche Herrlichkeit in einer solchen Waldgegend! In den Höhen ist Ruhe — Ruhe ihm zu dienen." Diese Ausrufe finden sich auf einem Notenblatt von 1812. Dann wieder einige Jahre später: „Mein unglückseliges Gehör plagt mich hier nicht. Ist es doch, als wenn jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande: heilig, heilig!" In der Pastoralsinfonie hat er dem Landleben das herrlichste künstlerische Denkmal gesetzt, das ihm je geworden. Dieser innige Zusammenhang mit der Natur ist wohl die einfachste Erklärung für die letzterdings trotz aller Schwierigkeiten der Form einfache und volkstümliche Kunst Beethovens: er blieb immer im Zusammenhang mit der wohlgegründeten Erde. Durch sein starkes Verhältnis zur Natur war er bewahrt vor allen Verstiegenheiten, vor allem l'art pour l'art-Wesen, vor aller verschwimmenden Mystik, zu der er sonst durch die Weltabgeschiedenheit einerseits, durch die Schwierigkeit der dargestellten Probleme andererseits leicht hätte kommen können. Das innige Leben mit der Natur hat ihn endlich auch, trotz alles Unglücks, bewahrt vor dem Pessimismus, hat ihm die Siegkraft seiner Natur immer aufs neue gestählt.

Er, der von sich sagen konnte: „Ich habe niemals dran gedacht, für den Ruf oder die Ehre zu schreiben. Was ich auf dem Herzen habe, muß heraus, und darum schreibe ich," ließ sich auch jetzt nicht herbei, in dieser Zeit der Not für Geld zu schreiben. In seinen Briefen findet sich ja manche Stelle, auch manche Klage, daß er „fürs Geld" schreibe. Man kann sich kaum denken, was er damit gemeint hat. Es ist eher so, daß er ständig die innere Verlockung, die sich natürlich aufdrängen mußte, durch Kompositionen der Not ein Ende zu machen, zurückweisen mußte. Andererseits lasteten ihm jetzt so gewaltige Pläne auf dem Herzen, daß er auch an sich bedeutende, kleinere Arbeiten als eine Verzögerung des Großen, als eine Art Preisgabe empfand. Bei Beethoven ging die geistige Empfängnis in viel stärkerem Maße der formalen

Digitized by Google

Gestaltung des Empfangenen voraus, als bei den großen Komponisten vor ihm. Sobald dieses geistige Erlebnis innerlich vollendet war, erheischte es naturgemäß auch bereits die künstlerische Gestaltung. Die aber vermochte bei den ungeheuren Schwierigkeiten, die sich entgegenstellten, nicht gleichen Schritt mit dem Erleben zu halten.

Schon im Sommer 1822 äußerte er in Baden zu Rochlitz: „Ha Faust, das wär ein Stück Arbeit! Da könnt' es was geben! — Aber ich trage mich schon eine Zeit her mit drei anderen großen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt; im Kopfe nämlich! Diese muß ich erst vom Halse haben: zwei große Sinfonien und jede anders; jede auch anders als meine übrigen, und ein Oratorium. Und damit wird's lange dauern; denn sehen Sie, seit einiger Zeit bring ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinne und sinne; ich hab's lange; aber es will nicht aufs Papier. Es graut mir vorm Anfang so großer Werke. Bin ich drin: da geht's wohl." Die beiden Sinfonien, die er damit meinte, waren die neunte und die zehnte, das Oratorium „Der Segen des Kreuzes". Das letztere ist gar nicht geschrieben worden, von der zehnten Sinfonie haben wir nur Skizzen. Sein Geist aber war schon, als von diesen Werken noch nichts auf dem Papier war, voll von weiteren gewaltigen Gebilden: und er saß und sann darüber.

Noch völlig in die Form gebracht hat er seine zwei gewaltigsten Werke: die **Missa solemnis** und die **Neunte Sinfonie**. Jene war in den ersten Monaten 1823 vollendet; begonnen worden war sie wohl schon 1819, denn sie sollte zur feierlichen Einsetzung seines zum Kardinal von Olmütz ernannten Schülers, des Erzherzogs Rudolph, aufgeführt werden; das war für den März 1820 vorgesehen. Hier haben wir das deutlichste Zeichen dafür, daß ein äußerliches Ereignis zwar zum Anlaß für eine Komposition Beethovens werden konnte, daß deren Vollendung aber nach der inneren Notwendigkeit sich vollzog.

„Bei Bearbeitung dieser großen Messe war es meine Hauptabsicht, sowohl bei den Singenden als bei den Zuhörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen." Beethoven war ein durch und durch **religiöser Mensch**. Ihm war wirklich Gott allgegenwärtig in der Natur. Wenn Beten das Emporheben der Seele zum Vater bedeutet, so hat keiner inniger gebetet, als Beethoven an zahllosen Stellen seiner Tagebücher. Kirchlich gesinnt war Beethoven dagegen nicht. Man muß dabei bedenken, daß seine Jugend in die Zeit der Aufklärung fiel, die eher dazu geeignet war, in jedem wahrhaft religiösen Menschen das kirchliche Gefühl zu ersticken. Auf seinem Sterbebette hat er eingewilligt, daß ein katholischer Priester hinzugezogen wurde, der ihm die Sakramente spendete. Als der Geistliche wieder gegangen war, sagte Beethoven zu den Freunden: „Plaudite amici, comoedia finita est". Es ist ein bitteres Unrecht an Beethoven, wenn man das so deuten wollte, als habe er die kirchliche Handlung als Komödie bezeich-

Digitized by Google

net. Dem widerspricht nicht nur das Zeugnis der Anwesenden, wonach die Handlung sehr erbaulich vor sich gegangen und Beethoven dem Priester dankbar die Hand geschüttelt habe, dem steht entgegen die feierliche Philosophennatur des Sterbenden, dessen ganzes Wesen so aufs Positive gerichtet war, daß er niemals sich dazu vermocht hätte, etwas zu verhöhnen, was anderen heilig ist. Die Komödie, deren Beendigung er ankündigte, war das Leben. Bei einem Menschen, in dessen Kunst so manches in die tiefsten Geheimnisse hinabreicht, darf man auch nicht alle menschlichen Handlungen nüchtern und sachlich erklären wollen. Der Empfang der kirchlichen Sakramente war ihm wohl ein Symbol für den Ausdruck, daß er sich mit Gott eins wissen wollte.

Im gleichen Jahre 1823 wurde auch die gewaltige neunte Sinfonie vollendet, die Krone des künstlerischen Schaffens und der menschlichen Entwicklung Beethovens, so weit sie künstlerische Gestaltung gewonnen hat. Im Heiligenstadter Testament von 1802 hatte gestanden: „O Vorsehung — laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen — so lange schon ist der wahren Freude innigerer Widerhall mir fremd — o wann — o wann, o Gottheit, kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen — Nie? Nein — o es wäre zu hart." Jetzt, in einer Zeit der höchsten menschlichen Qual schuf er das Werk, bei dem die Instrumentalformen nicht mehr ausreichten, die Fülle seiner Gefühle zu künden, bei dem er zum Schluß ausbrach in die Worte: „Freude, schöner Götterfunken!" Sein Geist hatte sich in die Welt reiner Freude emporgeschwungen. Neben diesen zwei gewaltigen Werken ist in dieser Zeit noch manches andere Bedeutsame entstanden, so die drei letzten Klaviersonaten.

Im Mai 1824 ist die neunte Sinfonie aufgeführt worden. Drei Sätze aus der Messe und die große Festouvertüre „Die Weihe des Hauses" Opus 124 gingen im Konzert voran. Dieses Haus, und die darin saßen, empfingen die Weihe erhabener Kunst. Sie fühlten die Größe dieser Offenbarung. „Der Beifall", so berichtet die Chronik, „war so mächtig, wie er nur je einmal gewesen. Als der Jubel begann, hörte es Beethoven, der dem Publikum den Rücken kehrte, nicht. Da hatte Karoline Unger (die eine der Solistinnen) den guten Gedanken, den Meister nach dem Proszenium umzuwenden und ihn auf die Beifallrufe des hüte- und tücherschwenkenden Auditoriums aufmerksam zu machen. Durch Verbeugung gab er seinen Dank zu erkennen. Dies war das Signal zum Losbrechen eines kaum erhörten, lange nicht endenwollenden Jubels." Der da oben stand, hörte ihn nicht. Er war eine Welt für sich.

Einige große Quartette, die tiefsten Offenbarungen der Kammermusik, hat Beethoven dann noch geschaffen. Er war nun völlig taub geworden. Sein Leberleiden machte auch starke Fortschritte; zuletzt entwickelte sich eine qualvolle Wassersucht. Auch die schwerste Prüfung blieb ihm nicht erspart. Der Neffe, für den er so liebevoll gesorgt, dessen geistige und seelische Ent-

Digitized by Google

wicklung ihm so am Herzen lag, machte Ende Juli 1826 einen Selbstmordversuch. Schwereres konnte er seinem Wohltäter, der einst in schlimmster Lebenslage die gleiche Versuchung überwunden hatte, nicht antun. Er aber war dahin gelangt, daß ihm „die Menschheit auch in ihrem Falle heilig blieb", und verzieh. Es gelang ihm noch, dem Jüngling eine neue Lebensbahn zu eröffnen, auf der er später ein tüchtiger und geachteter Mann geworden ist.

Auf den dem Grabe entgegengehenden Meister häuften sich noch manche fremden Ehren. Den sicheren Gedanken konnte er hegen, daß er eine Weltgemeinde besaß. — Sein Geist blieb rege. Er hörte nicht auf zu schaffen, auch als es nicht mehr zu Aufzeichnungen kam. Noch am 7. Oktober 1826 schrieb er an Wegeler: „Ich hoffe noch einige große Werke der Welt zu bringen und dann wie ein altes Kind irgend unter guten Menschen meine irdische Laufbahn zu beschließen."

Er ist nicht mehr dazu gekommen. Sein Leiden machte rasche Fortschritte. Beethoven ertrug es mit heldischer Kraft und überlegener Heiterkeit. Am 24. März 1827 empfing er die letzte Ölung. Der Todeskampf dauerte noch bis 3/46 am Nachmittag des 26. März. Ein gewaltiges Frühlingsgewitter tobte über die Stadt hin. Beim ersten Donnerschlag verschied ihr größter Künstler.

II. Beethovens Schaffen

Beethoven hat sein Schaffen — das geht aus zahlreichen Briefstellen, Überschriften und dgl. hervor — als ein Dichten in Tönen betrachtet; das Wort „komponieren" widerstrebte seiner Natur. Durch diese ganze Zeit geht ein Verlangen der Künste ineinander überzugreifen. Stark ist die Sehnsucht der romantischen Dichtung nach der Musik. „Liebe denkt in süßen Tönen, denn Gedanken stehn zu fern." In eigenartigen Rhythmen, Assonanzen und Alliterationen suchte man in Worten dieses Musikalische einzufangen, und Novalis spricht von der „Melodie des Stils" als der eigentlichen Werbekraft des dichterischen Kunstwerks. Es äußerte sich so in Formen eine viel innerlichere Sehnsucht. Am tiefsten hat sie Wackenroder ausgesprochen, der erkannt hatte, daß die Musik die „Kunst der Künste" sei. Denn sie verstehe es, „die Empfindungen des menschlichen Herzens von dem Wust und Geflecht des irdischen Wesens abzulösen, sie selbständig zu verdichten und aufzubewahren"; sie ist es, die uns „den Strom in den Tiefen des Gemüts selber vorströmt" und „das Gefühl fühlen" lehrt.

Nur die Musik war imstande, die tiefste Sehnsucht der Romantik nach dem Seelischen zu erfüllen; für Wackenroders Fühlen gibt Schopenhauer die Erklärung, daß die Musik nicht Abbilder einer Idee, sondern diese selbst gebe: sie offenbart also auch nicht seelisches Leben durch Taten und Gebilde, sondern „strömt uns den Strom seelischen Lebens selber vor". Beethoven

Digitized by Google

hat, wie kein anderer Künstler, die Erfüllung der romantischen Sehnsucht gebracht, weil er nicht wie andere in die Reiche der Phantasie und Phantastik floh, sondern sein seelisches Erleben gab. Wir haben bei seiner Lebensbeschreibung der verschiedenen Einflüsse durch Zeit, Dichtung, Natur, Liebe gedacht. In seiner Kunst erscheint das alles wieder, aber nur insofern dadurch sein seelisches Leben als Ganzes beeinflußt worden ist, nicht aber als Veranlassung. Die einzige Veranlassung zum Schaffen war für Beethoven sein inneres Erleben. Darum brachte er auch mit jedem neuen Werke etwas völlig Neues. Er bleibt in steter Entwicklung, denn alles wahre Leben ist ja Entwicklung. Wie es den Zeitgenossen erging, die jedem seiner neuen Werke gegenüber das verblüffende und für die meisten unangenehme Gefühl des noch nie Dagewesenen hatten, so auch uns, die wir uns nicht getrauen können zu sagen, ob Beethovens Entwicklung abgeschlossen war oder wohin sie wohl noch geführt hätte. Er selber trug in sich das Gefühl dieser Unendlichkeit: „Freiheit, Weitergehen ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen Schöpfung Zweck."

Gewiß ist es das Kennzeichen der ganzen neueren Musik, daß sie Ausdruck anstrebt; das unterscheidet sie von der mittelalterlichen Musik. Aber nur allmählich erfolgt die Entwicklung, daß der Ausdruck zum Endzweck der Musik wird. Beethovens Musik ist nur und immer Ausdruck, niemals formales Spiel. Die ganze Mache, das ganze in Erscheinung Treten dient nur zum Ausdruck eines Inneren, ist niemals dazu da, nur musikalisch zu spielen. Bei Beethoven gibt es, wie Wagner treffend sagt, keine Einrahmung der Melodie mehr, sondern alles wird Melodie, die Begleitstimme, der Rhythmus, die Pausen sogar. Bei Beethovens Vorgängern liegt der Ausdruck im Thema, in den Motiven; das Stück gewinnt daraus seinen Gesamtcharakter, seine Stimmung. An sich betrachtet ist die Verarbeitung der Motive dagegen etwas rein Musikalisches: tönend bewegte Form. Bei Beethoven ist auch die ganze Verarbeitung Ausdruck, es kann bei ihm keine tönend bewegte Form geben, weil die Form überhaupt erst durch die Bewegung erschaffen wird, erst da ist, wenn die Bewegung zu Ende ist: das heißt die Form folgt aus dem Inhalt; sie ist erst da, wenn der Inhalt mitgeteilt ist; sie war eben nur das Mittel, den Inhalt auszudrücken. Wir haben bei Beethoven keine Zustände, sondern Entwicklung. Erst damit aber, daß sie Entwicklungen geben konnte, vermochte die Musik zu dichten. Wir übernehmen das Wort. Es bedeutet aber hier etwas der Musik durchaus Eigenes, da die Musik imstande ist, die seelische Entwicklung an sich uns erleben zu lassen, ohne „den Wust und das Geflecht des irdischen Lebens".

Lessing hat im „Laokoon" über die malende Poesie sehr gering geurteilt, sie höchstens als Stimmungsmittel angewendet wissen wollen. Für die Musik gilt das gleiche, aber in erhöhtem Maße. Denn alle Schilderung eines außerhalb des Seelenlebens Seienden bringt dieses ja wieder in Ver-

Digitized by Google

bindung mit den „Abbildern der Idee", beschwert es mit Materiellem, während das nur der Musik eigene ja gerade darin beruht, daß sie davon befreit ist. Allerdings kann auch die Schilderung des außer der Seele Liegenden wichtig werden, insofern es die Erklärung oder den Urgrund für das seelische Erleben bietet.

Je genauer man Beethovens Musik untersucht, um so mehr wird man finden, daß dort, wo seine Musik schildert, diese Schilderung äußerer Eindrücke nur den Hintergrund für die Dichtung des inneren seelischen Erlebens abgibt.

Man wirft den Namen „Pastoralsinfonie" ein oder verweist auf Beethovens Wort: „Ich habe immer ein Gemälde vor Augen, wenn ich am Komponieren bin, und arbeite nach demselben." Gemälde bedeutet hier aber Anschauung, gewissermaßen Idee. Das ergibt sich aus der Antwort auf Schindlers Frage, warum er bei den einzelnen Sätzen seiner Sonaten nicht gleich die poetische Idee angedeutet habe: „die Zeit, in der ich meine Sonaten geschrieben, war poetischer als jetzt (1813); . . . Jedermann fühlte damals aus dem Largo der 3. Sonate in D (op. 10) den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus, mit allen den verschiedenen Nüancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie und ihrer Phasen." Also das „vorgestellte Gemälde" war ein Seelenzustand, dessen Auf und Ab, dessen Entwicklung seelisch ergründet und vorgelebt wurde.

Der Pastoralsinfonie hat Beethoven selbst das Wort beigegeben: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei". Er schildert nicht den Bach, sondern seine Empfindung am Bach. Das Gemälde ist eine Vorstellung, durch die die allgemeinere Gemütsempfindung in bestimmte Bahnen gelenkt wird. Ein Glücksgefühl erhält dadurch ausgeprägten Charakter, daß es durch die Natur des Landlebens hervorgerufen wird. Die Musik bleibt also in ihrem Bereich des Seelischen, auch wenn sie uns diese Gemütsanregung mitempfinden läßt. Etwas ganz anderes ist die Nachahmung äußerer Eindrücke durch Töne. Diese Tonmalerei oder Schilderung der Musik ist historisch soweit zurück zu verfolgen, wie die Musik selbst. Sie ist mehr Spielerei, kann natürlich zu einem starken Stimmungsmittel werden und gehört zu den äußeren sinnlichen Wirkungsmitteln der Musik, wie z. B. die Farbe des Instrumentaltones. Man sollte für den Gewinn eines klaren Empfindens den Ausdruck Programmusik auf diese Art beschränken, die andere aber als musikalisches Dichten bezeichnen, wie es in dem Ausdruck „sinfonische Dichtung" geschehen ist, der aber neuerdings so oft falsch angewendet wird.

Auch Beethoven hat der Programmusik ein Opfer gebracht in der „Schlacht von Vittoria". Sie ist eines der wenigen Werke, die äußeren Erlebnissen ihr Entstehen verdankten. Dazu gehörte allerdings nicht nur des Mechanikers Mälzl Wunsch, für sein großes Orchestrion ein Werk zu

Digitized by Google

erhalten, sondern die ganze Zeit um 1814, die durch Schlachtenlärm oft genug erschüttert worden war. Aber dieses Werk, so erfolgreich es war, nimmt bezeichnenderweise in Beethovens Schaffen eine geringere Stellung ein. Von seinem inneren Empfinden einer gewaltigen Tatentfaltung gab er Kunde in der „Eroica" (3. Sinfonie): das Gemälde, das ihm dabei vorschwebte, war Napoleon. Aber ist darum diese Sinfonie etwa zu einer Darstellung von Napoleons Charakter oder Taten geworden? O nein! Als Napoleon zeigte, daß er Beethovens Ideal des Freiheitshelden nicht entsprach, riß der Meister einfach das Titelblatt weg, und es hieß nun: „Heldensinfonie, komponiert zur Feier des Andenkens eines großen Mannes". Napoleon war Beethoven als die Verkörperung eines solchen großen Mannes, eines Tatgenies erschienen. Nicht das Tun eines solchen, sondern die Kraft zu tun wollte er feiern. Der Inhalt dieser Sinfonie ist nicht Heldentat, nicht einmal Heldenleben, sondern Heldentum.

Als ihr Gegenspiel erscheint die Pastoralsinfonie. Dort alles Tat, Betätigungsdrang, Kampf; hier Ruhe, Hang zur Behaglichkeit, Friede. Wenn Beethoven hier noch äußere Stimmungsmittel verwertet, so geschieht es, weil für sein persönliches Empfinden die ländliche Natur die Erfüllung dieses Sehnens brachte. Es ist also ein ganz anderes Verhältnis. Gewiß „die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckucke ringsum haben mitkomponiert". Auch der Bach hat geholfen, die Tänze und Spiele der Landleute und das grollende Gewitter. Die Einheit des Naturgefühls in der Vielheit der Erscheinungen ist der Inhalt der Dichtung.

Der Sprung mag gewagt erscheinen, aber für mein Gefühl ist die Verwendung des Chores im Schlußsatz der neunten Sinfonie im Kern nichts anderes, als die der Naturgeräusche und Vogelstimmen in der Pastorale, so viel gewaltiger und tiefer die Verwertung auch ist. Leid, Qual und Kampf der Menschheit erleben wir in den drei ersten Sätzen; der letzte bringt im Sieg die Freude der Menschheit. Dieselben Menschen, die nun hier in Worten singen, sind für Beethoven schon in den Sätzen vorher gegenwärtig, von ihrem Leiden und Kämpfen spricht er ja. Und nun wendet er sich an sie: „Freunde, nicht solche Töne!" Jetzt müssen sie mitsingen, die Menschenstimmen müssen mit erklingen zum Lied der Freude, wie in der 6. Sinfonie die Vögel mitsingen mußten zum Lied des Friedens.

Den Schlußsatz hat noch kein Mensch für eine Komposition von Schillers „Lied an die Freude" gehalten. Die Musik ist nicht aus der Dichtung herausgewachsen, sondern die Dichtung tritt zur Musik als Verkündigungsform des in ihr Gesagten. Das ist ein riesiger Unterschied. Nach meinem Gefühl hat dieses Aussprechen in Worten nichts mit der Sehnsucht nach Vereinigung von Musik und Poesie zu tun. Weder dient die Musik zu einer Erhöhung des im Worte Gesagten, noch bringt das Wort eine Steigerung des Aus-

Digitized by Google

drucks an sich, sondern nur eine Steigerung der Ausdrucksmittel; außerdem aber eine Verdeutlichung.

Diese Deutlichkeit liegt außerhalb des eigentlich Musikalischen und ist der Musik nur zu verleihen durch die Beihilfe der anderen Künste: der Dichtung und der Malerei, von der Malfähigkeit der Instrumente durch Geräuschübernahme bis zu der Art, wie sie Liszt vorschwebte, als er bei seiner Dante-Sinfonie an große malerische Transparente dachte. — Es ist aber festzuhalten, daß dieser Mangel an „Deutlichkeit" durchaus keine Armut, sondern geradezu ein Wesentliches der Musik ist; das seelische Leben, das sie uns miterleben läßt, ermangelt dieser begrifflichen Deutlichkeit auch. Begriffe engen ein; des Gemütes Erleben ist weiter, darum aber nicht weniger wahrhaft und stark. Es können zehn Menschen eine Tondichtung gleich stark empfinden; sobald sie aber ihr Empfinden in Worten begründen sollen, entstehen die größten Gegensätze: weil das Seelenleben vor der Erkenntnis steht; weil jede Erkenntnis nur eine Erscheinungsseite, nur eines der zahlreichen Abbilder der Idee gibt. Ist aber die Idee darum ärmer? Nein, reicher. So auch die Musik.

Darum ist auch die Verbindung der Musik mit der Dichtung an sich keine Erhöhung und Vermehrung der Bedeutung des Kunstwerks, sondern eine Verdeutlichung, eine schärfere Bestimmtheit, eine Klärung. Sie drängt sich auf bei Charakteristik und Geschehen (Oper), bei eng umschriebenem Empfinden (Lied), endlich auch bei starkem Gedankengehalt. Beethovens zehnte Sinfonie hätte darum das Miteinander noch reicher verwertet; für seine letzten Quartette, die doch aus bis dahin ungeahnten Tiefen des Seelischen schöpften, war sie dagegen nicht nötig. —

In dieser geistigen Auffassung wirken Beethovens sämtliche Schöpfungen als eine große Einheit. Die Verschiedenheit der Erscheinungsformen ist Nebensache. Ob Sinfonien, Quartette, Klaviersonaten, Oper oder Messe — das ist ungefähr ebenso, wie wenn der bildende Künstler ein Ölgemälde, eine Radierung oder Zeichnung gibt. Es sind nur verschiedene Techniken, verschiedene Formate: Der Künstler wählt das ihm für den Augenblick geeignetste Mitteilungsmittel. Sehr schön sagt in dieser Hinsicht Grunsky: „Während die Sinfonien Denkmäler an dem Wege sind, den Beethoven erforscht hat, stellt seine Kammermusik gleichsam das Tagebuch der Entdeckungsreise dar." Hier ist die Intimität, dort die Öffentlichkeit. Diese ist Konzertsaal (Sinfonien), Theater (Fidelio), Kirche (Missa solemnis). Oder war etwa die Messe für Beethoven mehr gegebene Form als die Sonate? Keineswegs. Seine Messe hat mit allen andern nur die Textworte gemein; im Inhalt ist sie himmelweit verschieden. Dort das Glaubensbekenntnis einer Gesamtheit; hier aber kündet ein Mann seine Weltanschauung in philosophisch-religiöser Aussprachenform, wie er in der Pastorale den gleichen Gott in der Natur gefeiert, in der „Neunten" den Vater, der über dem Sternenzelt

Digitized by Google

wohnet, als Quell und Ziel der menschlichen Sehnsucht nach Freude erkannt hatte. „Fidelio" ist dasselbe Durchringen durch Nacht zum Licht, durch Kampf zur Freude, von dem die Sonaten künden. Die Ouvertüren werden zu sinfonischen Dichtungen, für die das vorschwebende Dichterwerk die Verdeutlichung der Empfindungsentwicklung abgibt. —

Es ist wohl selbstverständlich, daß wenn alle Kunstform nur die Mitteilungsart eines Inhalts ist, auch die einzelnen Kräfte, durch die die Form entsteht, vom Inhalt beherrscht werden. Man hat von drei Stilen Beethovens gesprochen; man muß genau genommen von zwölfen und mehr sprechen. Jedes seiner Werke trägt einen eigenen Stil; weil die Form ganz für, nein, durch den betreffenden Inhalt geschaffen ist. Es scheint nur äußerlich so, daß Beethoven Formen gesprengt hat. Die Form wird ja erst. Was Erweiterung und Abweichung vom Herkömmlichen erscheint, ist im Grunde Neuschöpfung und beruht nicht auf Willkür, sondern auf der Notwendigkeit, das Gefühlte sagen zu können. Es ist also für Beethoven ebenso gesetzmäßig, wie die gewohnte Form für die Allgemeinheit.

Der Rhythmus ist durch Beethoven wieder in sein Naturrecht eingesetzt. Er ist nicht eine Fessel, nicht einmal ein Band, sondern der Bewegungsausdruck des Empfindens. Auch er ist darum nichts vorher Gegebenes, sondern etwas Entstehendes, in der Entwicklung Begriffenes. So übernimmt der Naturmensch nicht Tänze, um sich daran zu erfreuen, sondern seine Freude offenbart sich im Tanzen. Aus diesem Tanzen werden erst Tänze. Es ist bezeichnend, daß Beethoven einmal diese rhythmische Naturmacht sich ausleben ließ; die 7. Sinfonie ist ein riesenhaftes Tanzen, aber kein Tanz.

Genau so ist der Ton bei Beethoven ein Ausdrucksmittel. Die Harmonik ist im Grunde einfach. Er hält an Tonarten und Akkorden fest, solange sie den Ausdruck geben. Kein willkürliches Ausweichen, aber natürlich ebenso wenig Beugen unter ein fremdes Gesetz. Ausdruckswahrheit ist das einzige. Da ist das ganze Tongebiet für Beethoven eine Einheit, in die er mit unbegrenzter Herrschgewalt hineingreift. Die fremdesten harmonischen Beziehungen werden benutzt. Schon die erste Sinfonie beginnt mit Akkorden, die nicht der Haupttonart angehören. Das C dur-Quartett aus op. 59 kommt vom verminderten Septimenakkord auf Fis über A moll und G dur nach der Haupttonart; die Ausdrucksfähigkeit gebietet und rechtfertigt jegliche Verbindung. O, dieser taube Mann hatte ein unvergleichliches Empfinden für die Gewalt des Tones an sich; Beweis die 8. Sinfonie. Da läßt er den Tonmassen freien Lauf. Wie das Gewoge des Weltmeeres fluten sie einher; nun übermütiges, unberechenbares Spiel, dann türmen sie in der Urgewalt des C dur sich empor. Da — auf einmal unisono ein urgewaltiges Cis. Ich habe immer an Poseidon denken müssen, den Gewalthaber der Flut; mit einem Machtwort bannt er die Welt. Dann — läßt er lachend sie von neuem gewähren. In F dur erneut sich das alte Spiel.

Digitized by Google

Es schien mir gerade im Geiste dieses Buches zu liegen, den Nachdruck auf die Erkenntnis der inneren Lebensbedingungen von Beethovens Kunst zu verlegen. Daraus ergibt sich dann leicht das Verhältnis zu den einzelnen Werken, die heute die im höchsten Sinne volkstümlichste Musik des deutschen Volkes sind. In wunderbarer Weise schließt sich sein Gesamtwerk zur Einheit zusammen: dem Leben Inhalt gebend und zugleich den Weg weisend zum Höchsten und Erhabensten, was der Menschengeist sich über dieses Leben hinaus zum Ziel gesetzt hat.

Den Grundstock des Beethovenwerkes bilden die neun Sinfonien. Es ist wohl die tröstlichste Erscheinung aller Kunsterziehung, daß diese, in den ersten Jahrzehnten nach des Meisters Tod noch zum Teil heftig befehdeten Werke in einer Weise Gemeingut der Gebildeten geworden sind, wie kaum Schillers Dramen. Mit der 3. Sinfonie Beethovens beginnt die Musik in ihrer Weise tätig mitzuwirken an den größten Fragen der Zeit, an den entscheidenden Problemen der Weltgeschichte. Die folgenden Sinfonien, die 5. und 9. zumeist, enthüllten eine bis dahin ungeahnte Dramatik des persönlichen Innenlebens in einer so reinen, von allem Beiwerk der Außenwelt befreiten Form, wie es auch das Drama Shakespeares, der „Faust" Goethes nicht vermocht hatten. — Den Sinfonien dürfen wir einerseits die Ouvertüren (Egmont, Coriolan, Leonore) mit ihrer in der Gedrängtheit der formalen Entwicklung doppelt schlagenden Charakteristik bedeutsamen Geschehens, der hinreißenden Einstimmung auf starkes Erleben anreihen, auf der anderen Seite die „Missa solemnis". In formaler Hinsicht eine urgewaltige Verbindung von Wort und Ton, von Orchester und Gesang zur Entwicklung eines „Programms" des religiösen Lebens, ist sie inhaltlich von einer Glut und Größe des religiösen Empfindens, wie sie weder zuvor noch seither in außerkirchlichem Rahmen erreicht worden sind.

Mit dem tiefen Ernst seiner Lebensauffassung, der hohen Größe seines Empfindens durchdrang Beethoven dann auch die Gattung der Oper. Was in Mozarts „Zauberflöte" mehr durch Zufall hineingetragen und durch die Buntheit der äußeren Erscheinung für die Masse doch wieder abgeschwächt worden war, machte Beethoven ohne alle Bemäntelung zum Inhalt der Kunstgattung „Oper", die bislang immer nur Unterhaltung hatte sein wollen. An Stelle des üblichen Liebesgetändels das schwere Schicksal eines Ehepaares; statt der „schönen" Gefühle die qualvollen Empfindungen härtester Heimsuchung. In der Musik aber das Streben nach Wahrheit, der wuchtige Ausdruck folternder Seelenmarter. Dafür dann freilich auch der hinreißende Jubel über den Sieg all dieser Opfer und Entsagungen um das Ideal der Treue.

Zur großen Öffentlichkeitskunst kommt die Musik des Einzelnen, des Einsamen. Die Kammermusik wird durch Beethoven in der Form zur durchgeistigtsten Behandlung des Materials, im Inhalt zur tiefsten Offenbarung seines Innenlebens. Hier ist die völlige Freiheit von überkommenen

Digitized by Google

Formgesetzen ganz natürlich aus der Notwendigkeit erwachsen, ein vorher Ungeahntes auszusprechen. Und mit welcher Glut, welcher geradezu mystischen Entrücktheit geschieht es in den letzten Quartetten, zu denen er sich noch nach den Gewaltschöpfungen der „Neunten" und der „Missa solemnis" gedrungen fühlte.

Und nun trittst du ihm ganz allein gegenüber, Auge in Auge und — was mehr ist — die Hand in der Hand des Freundes: in den Klaviersonaten. Braucht man noch einem Klavierspieler etwas über diese Schöpfungen zu sagen, in denen alles enthalten ist, was eines Musikers Seele tiefer ergreift: von fröhlichster Spielseligkeit bis zum drangvoll die Erlösung von quälender Stimmung Suchen einer befreienden Melodie, die um so beredter wirkt, weil ihr die Worte fehlen? Hier waltet auch des Meisters göttlicher Humor in jener rhapsodischen Art, in der er ihm auch im Leben über die Tücken des Schicksals so oft hinweghalf! — —

„Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen; sie ist auch die meine." Ein stolzes Wort Beethovens. Die Kunstgeschichte kennt, soweit ich sehe, keinen zweiten Künstler, dessen Werke bei höchstem Persönlichkeitsgehalt so voll typischen Menschheitswertes sind, wie die Beethovens. Und gerade jenes tiefste aller Menschheitsprobleme, das wir das faustische nennen, in dem sich zeigt, wie der Mensch im Ringen mit Hölle und Himmel das Menschliche so steigert, daß es Ewigkeitswerte darstellt, hat durch keinen Künstler eine so vielfache Gestaltung erfahren, wie durch Beethoven. „Durch Nacht zum Licht": das Herausringen aus irdischer Qual zur hohen Seligkeit des prometheischen Himmelsfluges ist der Inhalt des Gesamtschaffens Beethovens und auch fast eines jeden seiner Werke. Bergestürmender, himmelstürmender Titan und zugleich weisheitsvoller, in stolzer Zuversicht des Ewigkeitswertes schaffender und gestaltender Prometheus. Immer haben wir das Bild eines Menschen, der aus Leid und Qual, aus Finsternis oder doch Alltäglichkeit hinauffliegt in die Höhe einer klaren, segenvoll schönen Größe. Das Gesamtwerk Beethovens ist die musikalische Verkörperung des Begriffes Heldentum.

Digitized by Google

Zehntes Buch

Romantik und Klassizismus

Erstes Kapitel

Die Verbindung von Musik und Dichtung als Problem der neuen Musik

Beethoven ist der Angelpunkt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Er vollendet und krönt die Bemühungen, die Musik zur Sprache der Seele zu machen. Nicht nur die Empfindungen und Gefühle der Seele kündet er, sondern auch das Werden dieser Empfindungen; anstatt seelischer Zustände gibt er die Entwicklung seelischen Erlebens mit Einbeziehung der von außen dazu empfangenen Anregungen. Das ist Dichten in Tönen, Mitteilung eines Inhalts durch Töne, nicht mehr bloßes Tonspiel, nicht mehr nur „tönend bewegte Form". Das eigentlich Treibende und Unterscheidende ist das „Was" jenes mitzuteilenden Inhalts. Wenn sich die Frage nach dem „Wie", nach der Form immer wieder so in den Vordergrund drängt, daß manchen das ganze Problem als formal erscheint, so liegt der Grund dafür in der ungemein großen Bedeutung der Form in der Musik und in der daraus folgenden Schwierigkeit der Stilschöpfung. Wir müssen hier an die Architektur denken, der es bis heute nur in dürftigen Ansätzen gelungen ist, zu dem völlig neuen „Was" zahlreicher Anforderungen der Neuzeit das entsprechende „Wie" zu schaffen. Diese Einheit von Inhalt und Form ist Stil.

In der Musik wurde vor Beethoven die Form als das Gegebene übernommen; ihr paßte sich der Inhalt an. Die Erweiterung der Formen, das Dehnen innerhalb der gezogenen Grenzen, die Umwandlung der zusammengesetzten Formen aus Additionen verschiedener Einzelheiten (Suite) zu einem Produkt aus ihrer Multiplikation (Sonate, Sinfonie) gibt hier Zeugnis vom

Digitized by Google

Einfluß des geistigen Inhalts. Wir müssen daneben bedenken, wie im 17. Jahrhundert zahlreiche Einzellösungen für das Verhältnis von Inhalt und Form zur Gesetzmäßigkeit erhoben wurden. Dutzende damals üblicher Instrumentalformen sind nachher wieder verschwunden. — Nach Beethoven wird der Inhalt Gesetzgeber; die Form wird zur Art, wie das „Was“ sich mitzuteilen vermag. Das „Was“, der Inhalt gibt also den Ausschlag, bildet sich die Form. Die Formprobleme entstehen dadurch, daß ein neues Was sich auszudrücken sucht.

Je weiter sich dieses Was vom rein und nur Musikalischen entfernt, je mehr es aus der seelischen Welt des Empfindens heraustritt und sich mit gedankenhaften Problemen oder sinnlichen Anschauungen verbindet, bzw. je mehr das Empfinden durch solche außerseelischen Eindrücke bestimmt wird, mit einem Worte, je charakteristischer das Was wird, um so weniger werden überkommene Formen zu seiner Mitteilung ausreichen. Ebenso hatte die antike Plastik im gleichen Maße, wie sie Charakteristik erstrebte, den Typus aufgeben müssen. Noch mehr: diese Bestimmtheit und Deutlichkeit des „Was“ verlangt ebenso deutlichen und bestimmten Ausdruck. Daher entsteht für die Musik die Sehnsucht nach der Verbindung mit einer Kunst, der diese Deutlichkeit eignet: der Dichtung.

Das große Problem der Musik des 19. Jahrhunderts ist das der Vereinigung von Musik und Dichtung. Die Verdeutlichung kann noch weiter gehen, kann Mimik, Malerei und Architektur in sich aufnehmen: das Allkunstwerk ist der Zielpunkt dieser Entwicklung. Daß auch die Dichtung diese Sehnsucht nach Vereinigung mit Musik kennt, haben wir schon verschiedentlich ausgeführt (VI. Buch, 1. Kap.; VIII. Buch, 1. Kap.; IX. Buch, „Beethovens Schaffen“). Die Lyrik hat sich Jahrhunderte hindurch ein Leben ohne Melodie nicht vorstellen können. Noch Goethe mahnt: „Nur nicht lesen, immer singen, und ein jedes Lied ist dein“. Die Mimik vollends hat es ohne die Verbindung mit einer andern Kunst bislang kaum zu nennenswerten Kunstleistungen gebracht.

Es gibt also unverkennbar in der Kunstentwicklung eine Linie, die zum Allkunstwerk drängt. Aber darum ist das Allkunstwerk noch lange nicht die Krönung aller Kunst. Gerade die Musik besitzt ein weites Feld, wo die Verdeutlichung des Ausdrucks kein Gewinn ist. Man kann sagen, für das eigentlich Musikalische ist die Verbindung mit einer andern Kunst überhaupt kein Gewinn. Wenn wir nochmals Schopenhauers wunderbar erlösende Definition bedenken, wonach die Musik dadurch von den anderen Künsten unterschieden ist, daß sie die Idee, die übrigen nur Abbilder der Idee vermitteln, so ergibt sich leicht, daß jede Verbindung mit solchen Abbildern eine Einschränkung des rein Musikalischen bedeutet. Am wenigsten im Liede, weil die Lyrik ebenfalls etwas Unbestimmtes hat, daher wir sie als reich mit musikalischen Elementen durchsetzt empfinden. Im übrigen kann die Einschränkung des Musikalischen durch die Bereicherung von anderer Seite für den Gesamtwert

Digitized by Google

des Kunstwerks wettgemacht werden: das ist in Richard Wagners Musikdrama der Fall. Aber wir brauchen nur zu bedenken, wie dieses Allkunstwerk naturgemäß jeder Intimität bar ist, um zu erkennen, daß es nicht in jenem Sinne Allkunstwerk ist, daß es uns alles Kunstverlangen unseres Lebens erfüllen könnte, auch wenn eine noch viel weitere wechselseitige Durchdringung und Vereinigung der Einzelkünste gelänge, als sie Wagner erreicht hat.

Beethovens „Dichten in Tönen" liegt insofern auf der Linie zum Allkunstwerk, als sich bei ihm die Bedeutung des „Dichtens" als künstlerisches Schaffen vor jeder Gestaltung ergibt; eine Bedeutung, die auch erst den Schlüssel zum Verständnis Richard Wagners gibt. Das Bedeutsame der Musik Beethovens nach dieser Richtung liegt darin, daß sie das Nacheinander eines seelischen Erlebens als Entwicklung vorführt. Darin liegt der Kern musikalischer Dramatik. Dagegen ist für Beethoven die Verbindung der Musik mit dem Worte unwesentlich. Seine Musik ist auch dort, wo sie mit Worten verbunden ist, im Wesen Instrumentalmusik geblieben. Beethovens Kunstwerk wird nicht reicher durch die Verbindung mit dem Worte; das ist entscheidend.

Seit Beethoven wird aber auch in der Instrumentalmusik das „Dichterische" im gewöhnlichen Sinne immer mächtiger. Aus dem Dichten in Tönen wird zum Teil ein Nachdichten durch Töne, im günstigsten Falle ein Dichten durch Töne. Wir erfassen den Unterschied am besten, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß das Wesentliche im künstlerischen Schaffen die Produktivität, das Schöpfen als solches ist. In ihm liegt die Einheit aller Kunst. Wie dieser Schöpfungsakt Gestalt gewinnt, kommt in zweiter Reihe. Nun, im Fall Beethoven ist Musik der unmittelbare Ausdruck der schöpferischen Tätigkeit; das seelische Erlebnis, das er „dichtet", dessen Werden und Überwinden ihm als schöpferisches Problem vorschwebt, wird unmittelbar in Musik gestaltet. Bei der sogenannten „sinfonischen Dichtung" dagegen ist die ursprünglichste Gestaltung dichterisch, ist Dichtung. Diese Dichtung wird dann nicht durch Worte, sondern durch Töne mitgeteilt. Beethoven dichtet Heldentum in der Eroica, Richard Strauß dichtet ein Heldenleben, das er uns durch Töne erzählt. Dem innersten Gehalt von Beethovens Tonschöpfung ist in Worten nicht beizukommen; es bleibt alles im Unbegrifflichen, eben in der „Idee". Bei Strauß ist alles zuerst begriffliches Abbild der Idee, „Heldentum" in einem einzelnen Heldenleben geworden. Die Mitteilungsart durch Musik erhöht den Einzelfall wieder ins Typische, Allgemeine. (Bei schwachen Programmsinfonien verflacht und verwischt die Musik die Gestaltung.) Viel offenkundiger noch wird dieses Nachkommen der Musik nach dem dichterischen Gestalten, wenn der Musiker von einem bereits anderswie Gestalteten kündet, wie es für eine große Zahl sinfonischer Dichtungen zutrifft. Hier wird eine Gestalt der Dichtung, Mythe oder Geschichte genommen, und der Musiker sagt uns in seiner Sprache, wie ihm sich ihr Leben,

Digitized by Google

Wirken und Charakter verdichten. Daß der Musiker dabei andere Seiten beleuchten kann, als der Dichter, ist nicht zu bestreiten. Aber sicher beschäftigt er sich doch bereits mit einem Abbild der Idee, mit einem vermöge außermusikalischer Kräfte schon Gestalteten. Theoretisch bringt die sinfonische Dichtung unleugbar eine Einschränkung, genauer Beschränkung des Musikalischen auf einen bereits „gedichteten", d. h. irgendwie gestalteten Stoff. Es ist nicht äußerlich, daß die sinfonische Dichtung gleichzeitig mit Wagners Musikdrama ins Leben tritt, in dem ausdrücklich die eigentliche schöpferische Leistung der Dichtung zuerteilt wird: sie sei das Männliche, die Musik das Weibliche.

Wir werden erkennen, daß der Künstler Wagner etwas anderes schuf, als der Theoretiker Wagner aufstellte, und zwar sicher das größere, indem beide Künste mit schöpferischer Kraft an seinem Musikdrama beteiligt sind. So ist auch in der sinfonischen Dichtung die Musik mächtiger, als die Theorie es erscheinen läßt. Die Musik übernimmt es gewissermaßen, vom Abbild einer Idee, das der programmatische Vorwurf aufstellt, wieder zur Idee selber zurückzukommen. Praktisch äußert sich das darin, daß die „allgemeinen" Programme bevorzugt werden. Liszts „Orpheus" ist letzterdings, ähnlich wie Beethovens VII., Verherrlichung des Klangs, des Musikalisch-Sinnlichen, „Ce qu'on entend sur la montagne", eine Art „Pastorale"; „Tasso" in seinem Gegensatz des „Lamento e Trionfo" wird der Typus des Künstlertums, damit ein, an Beethovens „Eroica" gemessen, ins Sentimentale gewendeter Held. Richard Strauß' „Tod und Verklärung" zeigt Beethovens „Durch Nacht zum Licht" ins Pessimistische verkleinert. Es liegt keineswegs am Kunstprinzip der sinfonischen Dichtung, daß sie Gebilde von der Größe der Beethovenschen nicht erreicht hat, sondern an den künstlerischen Persönlichkeiten. Der Riese Beethoven steht auch an riesiger Kraft des Empfindens allein; er ist der Held unter den Künstlern.

Viel einfacher liegt das Problem, wenn das Dichterische nicht im Musikalischen steckt, sondern Dichtung und Musik sich zu gemeinsamem Wirken vereinigen: also in Lied, Oper und ihren Zwischenarten. Das gewöhnliche Verhältnis ist hier so, daß die Musik zu einer Dichtung tritt, daß also die letztere die Gestaltung des schöpferischen Gedankens übernommen hat. Der Musik liegt dann im wesentlichen eine Erhöhung der künstlerischen Ausdrucksform ob; überdies kann die Musik das im Worte Unaussprechbare noch aufnehmen und hinzufügen. Wir werden bei Schubert erfahren, daß seine einzige Stellung im Liede darauf beruht, daß er es vermochte, die Idee, als das rein Musikalische, durch das Abbild der Idee (Dichtung) hindurchscheinen zu lassen.

Daß aber dieses Hinzutreten der Musik zur Dichtung nicht ein Ideal darstellt, beweist die Idealerscheinung der gemeinsamen Wirksamkeit von Dichtung und Musik: Richard Wagner. Bei ihm liegt der Fall so, daß beide Künste in Wirklichkeit eine Gestaltungsform darstellen, wie im 11. Buche nachgewiesen ist.

Digitized by Google

Nach diesen Ausführungen wird es erklärlich sein, daß, trotzdem das 19. Jahrhundert auch in der Musik wie in den andern Künsten, eine bunte Vielheit der bewegenden Kräfte und Erscheinungen zeigt, doch das Verhältnis von Dichtung und Musik immer den entscheidenden Gesichtspunkt gibt. Die erste Hälfte des Jahrhunderts bringt die Bestrebungen nach der Vereinigung der beiden Künste, bis dann Richard Wagners Kunstwerk die Einheit als natürlich gewachsene Ausdrucksform einer eigenartigen Persönlichkeit erweist.

Das ganze moderne Leben hat für alle Kunst eine Verbreiterung mit sich gebracht; die Zahl der Schaffenden wie Nachschaffenden ist ins Unübersehbare gewachsen. Ich muß darum betonen, daß mein Buch nicht das Musiklexikon ersetzen will, sondern danach strebt, die große Entwicklung aufzuweisen.

* * *

E. T. A. Hoffmann (1776—1822), der romantische Dichter und selber ein hervorragender Musiker, dessen Oper „Undine" auf K. M. v. Weber starken Einfluß geübt hat, war der erste, der die Werke des alten Beethoven in eindringlichen Schriften vollauf würdigte; er feierte Beethoven als Erfüllung der romantischen Sehnsucht. Ihr Bestes, das Verlangen nach seelischem Leben, ist durch Beethoven jedenfalls in der schönsten und gesündesten Weise erfüllt worden. Die Sehnsucht der Romantik suchte aber noch auf anderen Wegen Erfüllung. Das innige Zusammenleben mit der Natur, die man sich geradezu beseelte, und die Freude am Volkstum sind für die Kunst am wichtigsten geworden. Die Hinneigung zum Volkstum zeigt sich nicht nur in den Anregungen, die man aus der Volksmusik zu gewinnen strebte, sondern auch in der Wahl der Stoffe (Sage, Märchen, Aberglaube). Man spricht nun auch sehr viel vom Krankhaften in der Romantik und hat ihr die Gesundheit der Klassizität entgegengestellt. Nun, der formelhafte Klassizismus ist sicher nicht gesund, sondern durchaus schwächlich. Die Romantik an sich ist ebensowenig krank, wie die Klassizität gesund; es kommt auf die Persönlichkeiten an. In der Romantik tritt diese Persönlichkeit selbstherrlicher auf und stellt ihr subjektives Empfinden in den Vordergrund. Oft genug steht dieses im Gegensatz zu den Anschauungen der Gesamtheit, die für sich bekanntlich immer das Recht der Gesundheit in Anspruch nimmt. Zuzugeben ist, daß die wertvollen Kräfte der Romantik leicht ins Maßlose überspannt und damit zu krankhaften Schwächen werden. Aus der Sehnsucht nach dem Seelischen wird Verachtung des Materiellen, damit Verschwommenheit und Unklarheit. Die Beseelung der Natur wird zur Vorliebe für unheimliche, spukhafte Stimmungen; die Naturfreude zur Flucht vor dem Menschen; alle diese Stimmungen zusammen können zu einem haltlosen Traumleben, zu willkürlicher Phantastik, zu schwächlichem Weltschmerz werden. Entwickelt sich der letztere

Digitized by Google

dann gar zur Mode und wird damit unwahr, so ist freilich selbst ein formelhafter Klassizismus vorzuziehen.

Wir müssen dabei bedenken, daß die trübselige, die großen Ansätze der voraufgehenden Zeit erdrückende Restaurationsperiode jeden feinfühligen Menschen aus dem verkümmerten öffentlichen Leben zur Weltflucht treiben konnte.

Auch die vielberufene Formlosigkeit der Romantik ist die maßlose Übertreibung einer an sich gesunden Kraft. Betonung des Seelischen heißt Betonung des Inhalts, der sich nunmehr selber seine Form schafft. Schwache Geister halten sich immer an das Äußere der Erscheinungen. So wird ihnen die Zerstörung der Form zur Hauptsache; wo dann kein Inhalt vorhanden ist, der die Notwendigkeit einer neuen Form in sich trägt, entsteht Gehaltlosigkeit. Es ist zu bedenken, daß wenn man überkommene Formen treu übernimmt, diese in sich selber eine gewisse Lebenskraft tragen und so über die Inhaltlosigkeit wenigstens zeitweilig hinwegtäuschen können (man denke an die heutige Architektur in alten Stilen). Bei der im Geiste neuzeitlichen Musik ist jedes Werk von vornherein verloren, das keinen starken Inhalt hat. Denn dann kommt es auch zu keiner Form. Deshalb wurde früher im Verhältnis mehr brauchbare Musik geschaffen, als heute. Aber Brauchbarkeit ist kein Dauerwert; dieser aber entscheidet.

Zweites Kapitel

Schubert und das Lied

1. Franz Schuberts Leben und Schaffen

Wahrlich, in diesem Schubert lebt der göttliche Funke!, verkündete Beethoven im Lapidarstil seiner Kunsturteile, als er auf dem Totenbette Kompositionen des jungen Wiener Musikers durchsah. Zu einem näheren Verkehr zwischen den beiden ist es nicht gekommen, wahrscheinlich, weil Schubert durch seine geradezu heilige Scheu von dem Titanen ferngehalten wurde. Empfangen hat Schubert künstlerisch trotzdem mehr von Beethoven, als irgend ein anderer. Mit Bewußtsein hat er empfangen, aber ebenso bewußt war in ihm Wille und Überzeugung, ein eigener zu sein. Wir wissen heute, in wie hohem Maße er es gewesen ist. Er ist für uns der Schöpfer und, trotz vieler anderer bedeutender Vertreter, der Meister des deutschen Liedes, mit dem er der deutschen Musik etwas ebenso einzig Dastehendes gegeben

Digitized by Google

hat, wie Bachs Kantaten, Beethovens Sonaten und Sinfonien und Wagners Musikdramen. Und ein besonders auszeichnender Wert eignet Schuberts Kunst sogar gegenüber diesen Größten: die Jugend. Schuberts Musik ist verkörperte Jugend: schön wie sie, froh, frei und voll jener natürlichen Feierlichkeit des unenttäuschten Idealismus, dem noch kein Kampf das Antlitz verschärft hat. Solche Menschen müssen jung sterben, um ihren besonderen Schönheitswert für die Welt darstellen zu können. Grillparzer, dem dieses Jugendliche immer gefehlt hat, schrieb für Schuberts Grabstein: „Der Tod begrub hier einen reichen Besitz, aber noch schönere Hoffnungen". Was konntet Ihr denn noch Schöneres hoffen, als er gegeben hat? Nein; das in Jugend sterben mag hart sein für die Betroffenen, aber es gehört zu den stärksten Nährkräften des Idealismus. Schubert selbst hat sicher nicht unter dem frühen Sterben gelitten, so wenig wie die Blüte, die vom Maireif getötet wird. Der göttliche Funken in ihm ward zur Flamme, die ihn verzehrte, um so herrlich und warm leuchten zu können.

Franz Peter Schubert wurde am 31. Januar 1797 dem Schulmeister bei der Pfarre zu den vierzehn Nothelfern in Lichtental, der Vorstadt Wiens, geboren. Der Vater hatte bei seinem Gehalt von 400 Gulden in seinen 14 Kindern ebensoviele Helfer zur Not. Trotzdem wurde bei der Erziehung der Kinder nichts versäumt, und des kleinen Franz früh hervortretende musikalische Begabung erfuhr eifrige Pflege. Freilich viel brauchte es nicht dazu, man mußte die Natur nur gewähren lassen. „Wenn ich ihm etwas Neues beibringen wollte, hat er es schon gewußt. Folglich habe ich ihm eigentlich keinen Unterricht gegeben, sondern mich bloß mit ihm unterhalten und ihn stillschweigend angestaunt," versicherte der Chorregent Michael Holzer. Das Günstigste und Wichtigste für Schuberts Entwicklung war der lebendige Musiksinn im Vaterhause, wo das Kammermusikspiel zur täglichen Übung gehörte, wo Musik das Verschönerungsmittel des sonst kärglichen Lebens war. Schuberts eigenes Schaffen hat so seinen Charakter als Musizieren für sich und zuhörende Freunde erhalten. Die breite Behaglichkeit und Spielfreudigkeit, die Absichtslosigkeit, oft Planlosigkeit des Aufbaus, die Freude an der Einzelschönheit entspringen diesem Nährboden. Schuberts Musik ist so im höchsten Sinne Musik des Hauses, während die Bachs aus der Kirche, Mozarts aus Konzertsaal und Oper, Beethovens aus schier unnahbarer Einsamkeit hervorgewachsen ist.

So mannigfach sich des Knaben musikalische Begabung im Spiel der Violine, Bratsche, Orgel und des Klaviers äußerte, besonders auffällig war sein Singtalent. Das verschaffte ihm auch 1808 die Aufnahme als Sopransolist in die kaiserliche Hofkapelle, womit ein Freiplatz im Stadtkonvikt und Universitätsgymnasium verbunden war. Fünf Jahre verbrachte Schubert hier, in jedem Sinne seine Studienzeit. Am fruchtbarsten wirkte auch hier die tägliche Musikübung in Gesang, Kammer- und Orchesterspiel. So ist er

Digitized by Google

wirklich „spielend“ in die Geheimnisse des Tonsatzes eingedrungen. Da aber der Vater vom Musikerwerden nichts wissen wollte, mußte das Komponieren heimlich geschehen. Das steigerte nur den jugendlichen Überschwang. So ergriff er schon jetzt des jungen Schiller im Enthusiasmus fast wilde „Leichenphantasie“. Das am 30. März 1811 komponierte Lied „Hagars Klage“ machte trotz der starken Anklänge an Zumsteeg einen solchen Eindruck, daß nun der Lehrerkreis auf sachliche Ausbildung drängte und dafür Salieri gewann (Frühjahr 1812). Dieser war ja gewiß ein tüchtiger Musiker, aber eigentliche Satzkunst war auch seine Stärke nicht. Schuberts rein formale Bildung hat denn auch niemals auf der allerdings kaum ermeßbaren Höhe seiner Begabung gestanden, und mit einiger Einschränkung kann seines Freundes Mayrhofer Urteil gelten: „ohne tiefere Kenntnis des Satzes und Generalbasses ist er eigentlich Naturalist geblieben“. Am meisten hat Schubert durch das gründliche Studium der Werke Beethovens gelernt; seine früheren Schöpfungen zeigen diese Einflüsse noch sehr stark. Aber vor allem im Liede, das auch für Schuberts instrumentales Schaffen ausschlaggebend wurde, erweist er von Anfang an seine Eigenart. Er bildet die Melodie aus dem natürlichen Tonfall der Sprache; daher zu Anfang die Vorliebe für rezitativische Stellen. Diese aus der Wahrheit des sprachlichen Ausdrucks und des dichterischen Empfindens natürlich herauswachsende Melodie zu einem kunstvollen Gebilde zu erhöhen — also nach Goethes Wort „im Natürlichen zu fußen und ins Übernatürliche hinaufzureichen“ — das ist Schuberts Tat für das Lied. Sonst kann man von einer eigentlichen Entwicklung nicht reden, nur von einer schier unbegreiflichen Fruchtbarkeit. Er ist, wie die Natur; auch ihr Frühling, Sommer und Herbst zeigen keine Entwicklung, sind immer dieselben, immer voll der gleichen Schönheit und Fülle. Vor einem unfruchtbaren Winter bewahrte den Liedermeister der Tod.

1813, als ihn der Stimmwechsel für den Kapellgesang untauglich machte, kehrte Schubert ins Elternhaus zurück. Der Verzicht auf den Studienfreiplatz ist bezeichnend für seinen Widerwillen gegen jeden Zwang. Diesem mußte er sich aber doch beugen; 1814 wurde er Gehilfe des Vaters, bis Ende 1816 quälte er sich so im Lehrerberuf ab. Was ihn die Fesseln ertragen ließ, war die Teilnahme der Freunde und die Musik. Es ist eigentlich kaum zu verstehen, wie und wann Schubert in dieser Zeit seine Kompositionen geschrieben hat. Ins Jahr 1815 fallen 6 Opern und Singspiele, 2 Messen, 1 Sinfonie, 4 Sonaten und über 130 Lieder. Goethe hat in dem jungen Schulmeister einen Liederfrühling geweckt, dessen Blühekraft paradiesisch war. Manchmal sind an einem Tage mehrere Lieder entstanden. So am 19. August 1815 „Heidenröslein“, „Schatzgräber“, „Rattenfänger“, „An den Mond“ und „Bundeslied“. An den beiden folgenden Tagen kamen dazu: „Wer kauft Liebesgötter“, „Wonne der Wehmut“ und „Meeresstille“. Wir haben ähnliche Fälle bei Hugo Wolf. Der hat aber nur gelegentlich solche Fruchtbarkeits-

Digitized by Google

perioden erlebt, die dann von langen, völlig uneinbringlichen Zwischenräumen unterbrochen wurden. Diese hat Schubert nicht kennen gelernt; aber darüber hinaus ist sein Vertonen viel schöpferischer, so recht urmusikalisch gegenüber Wolfs Art, die mehr eine denkbar hohe Erregtheit durch eine vorhandene Kunst (die Dichtung) zeigt. Wolfs Vertonung ist im letzten Sinne Reproduktion, was ja wörtlich Wiederschöpfung bedeutet: ein bereits Geschaffenes wird durch das Medium einer Persönlichkeit mit andern Hilfsmitteln wieder verkündet. Es ist so, wie wenn Klinger nach Böcklins „Villa am Meer" eine Radierung schöpft; denn auch das ist Schöpfung, nicht handwerksmäßige Nachschrift. Wolf stellt, ins heutige Verhältnis der Künste übertragen, das Ideal des griechischen Rhapsoden dar, der ein Gedicht in musikalisch erhöhter Deklamation zur Leier vorträgt. — Schuberts Verhältnis zum Dichter ist nicht so eng. Sein Lied ist im Grunde dasselbe „Dichten in Tönen" wie Beethovens Musik, nur in der durchs Wort gegebenen Bestimmtheit. Schuberts Schöpferkraft ist rein musikalischer Natur, die Dichtung ist für sie nur ein Anstoß zu eigenem Schaffen. Es ist, wie wenn man einen Stein in ruhiges Wasser wirft; der Stein ist nicht Schöpfer der Bewegung, sondern Veranlasser. Deshalb bedarf es keines bedeutenden Gedichts, um Schubert zu erregen; deshalb hat er zu geringen Versen viele der herrlichsten Melodien geschaffen; deshalb hält er sich nicht an Einzelheiten des Gedichts, vertont weniger das Wort als die Stimmung. Es ist ein besonderer Glückszufall, wenn das Gedicht so gut ist, daß jedes Wort in der Stimmung steht; dann kann auch der Musiker jede Silbe erfassen. Man vergleiche unsere Ausführungen über Bachs Verhältnis zum Textworte (I, S. 464); es ist bei Schubert dasselbe, nur daß er wertvollere Dichtungen vertont. Jedem Kunstwerk liegt die Idee (Schopenhauer) zugrunde; das Gedicht gibt ein Abbild dieser schöpferischen Idee; Schubert dringt vom Gedicht, vom Abbild, zur Idee zurück und gibt nun echt musikalisch diese Idee, die durch das beigelegte Gedicht die Bestimmtheit erhält. Wie stark das eigene Leben der Musik in diesen Liedern ist, zeigen Liszts Bearbeitungen, die man als kleine sinfonische Dichtungen bezeichnen könnte. Bei Wolf, auch bei Schumann oder Brahms würde Derartiges nicht möglich sein. Aus diesem Verhältnis ergibt sich auch Schuberts Macht über jegliche Dichtung. Bezeichnend ist, daß er 41 Texte des „unkomponierbaren" Schiller vertonte, wobei es ihm fast immer gelang, das Gedankenhafte und Rhetorische durch die Gewalt des musikalischen Unterbaues zu bezwingen. In dieser Versenkung ins Urmusikalische liegt auch die Erklärung für das wunderbare Verhältnis von Singstimme und Begleitung in Schuberts Lied, das dafür in den weiten Möglichkeiten zwischen der bloßen Akkordstützung der Melodie bei den Älteren (z. B. Schulz) und der orchestral gedachten Einbeziehung der Singstimme in einen sinfonischen Liedbau bei den Modernen schlechthin das Ideal darstellt. Bei Schubert gibt uns die Begleitung — am einfachsten zeigen es die Zyklen, „schöne Müllerin" und „Winterreise" —

Digitized by Google

gewissermaßen den seelischen Stimmungsboden, aus dem die Blume der Singweise herauswächst. Der Instrumentalpart gibt also die Idee, die Singstimme gibt in genauen Zügen das jeweilige Abbild derselben. Der wunderbare Zauber der genannten Liederzyklen beruht nicht zum geringsten darin, daß wir durch den Instrumentalpart dauernd im Stimmungsbereich der gleichen Idee festgehalten werden, während uns die Singstimme, vor allem in der „Winterreise", die verschiedenartigsten Abbilder derselben gibt. Deshalb vermögen trotz der Bedeutsamkeit der Begleitung in Schuberts Liedern die Singweisen so für sich selbständig zu bestehen, daß man sie mit herrlichem Genusse auch für sich allein singen kann. Nur bei ganz vereinzelten Liedern Hugo Wolfs wird man dieselbe Erfahrung machen; bei den „Modernen" überhaupt nicht.

Für das Verständnis der Künstlerschaft Schuberts sind verschiedene Berichte seiner Freunde, vor allem Spauns, sehr wichtig, aus denen hervorgeht, daß die Musik in ihm wie eine geheimnisvolle Naturgewalt wirkte. „Die Schubert näher kannten, wissen, wie tief ihn seine Schöpfungen ergriffen und wie er sie in Schmerzen geboren. Wer ihn nur einmal an einem Vormittag gesehen hat, während er komponierte, glühend und mit leuchtenden Augen, ja selbst mit anderer Sprache, einer Somnambule ähnlich, wird den Eindruck nie vergessen." Oder man höre Spauns Bericht über die Entstehung des „Erlkönigs": „An einem Nachmittage ging ich mit Mayrhofer zu Schubert, der damals bei seinem Vater am Himmelpfortgrunde wohnte. Wir fanden Schubert ganz glühend, den Erlkönig aus dem Buche laut lesend. Er ging mehrmal mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich und in der kürzesten Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrliche Ballade auf dem Papier. Wir liefen damit, da Schubert kein Klavier besaß, in das Konvikt, und dort wurde der „Erlkönig" noch denselben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen".

Die letzten Zeilen führen uns wieder zum irdischen Lebenswandel Schuberts zurück. Also nicht einmal die Miete für ein Klavier vermochte der Komponist des „Erlkönigs" aufzubringen. Er hatte Ende 1816 den verhaßten Schuldienst aufgegeben und war nun „frei". Hätte die Not, die von jetzt ab trotz der Hilfe der Freunde seine stete Begleiterin war, ihn in Fesseln zu schlagen vermocht, es wäre eine böse Tyrannei geworden. Aber Schubert litt unter den Erdensorgen nur wenig. Goethes Bild vom Sänger, der „wie der Vogel singt", paßt auf keinen besser, als auf Schubert. Ketten, und wären es goldene gewesen, vermochte er nicht zu tragen. Gewiß, er hat sich manchmal (übrigens vergeblich) um ein Amt beworben; so rechte Mühe hat er sich darum nie gegeben. Im Frühsommer 1818 ging er als Musikmeister zu dem Grafen Karl Esterhazy nach Zelez in Ungarn. Aber so gut es ihm hier ging, lang hielt er nicht aus; schon im Herbst war er wieder in Wien. Es ist wohl romanhafte Erfindung, daß es unglückliche Liebe zu einer der jungen

Digitized by Google

Gräfinnen gewesen sei, die ihn zurücktrieb. Die Liebe zum Weib hat in Schuberts Leben keine große Rolle gespielt; um so mehr die Freundschaft. Ein prächtiger Kreis junger, trefflicher Männer hatte sich um ihn geschart und empfing mit Teilnahme und Verständnis seine in Überfülle gespendeten Gaben. Hugo von Spaun, Franz von Schober, Mayrhofer, Hüttenbrenner, Kuppelwieser, der Opernsänger Vogl, Bauernfeld, Grillparzer, Schwind, Lachner seien aus der Schar der Genossen genannt, die zu den „Schubertiaden" zusammenkamen, bei denen in fröhlicher, jugendlicher Ungebundenheit getrunken, geraucht, gestritten, gelacht, gelesen, geschwärmt und vor allem gesungen wurde. Hier fühlte sich Schubert daheim; die „Gesellschaft" suchte er, auch als sie ihm gern sich geöffnet hätte, wenig auf, vielleicht auch, weil er sich in seiner starken Kurzsichtigkeit etwas ungeschickt vorkam.

Im ganzen kümmerte man sich nur wenig um ihn. Am 14. Juni 1820 war er im Kärntnertortheater vor die größere Öffentlichkeit getreten. Den Erfolg, der dem schwächlichen Singspiel „Die Zwillinge" versagt blieb, gewann dann im gleichen Jahr die erste, als op. 1 gedruckte Komposition „Der Erlkönig". Da sich kein Verleger dafür gefunden hatte, wurde das Heft von den Freunden auf Subskription herausgegeben; so noch elf weitere Liederhefte. Seltsamerweise blieben die Verleger nach wie vor spröde; der Nachdruck war ja auch zweifellos billiger. Inzwischen häuften sich bei ihm daheim die Werke in schier unfaßbarer Fülle. Sie vermehrten nur die Not, da ja auch das Schreibpapier Geld kostete. 1824 war Schubert völlig gebrochen, man möchte sagen, von seiner Kunst aufgezehrt. Ein längerer Aufenthalt auf Schloß Zelez erfrischte ihn wieder. Hier in Ungarn hat er den Zigeunern die wilden Weisen abgelauscht, die er so künstlerisch zu verwenden verstand. So hat er auch auf seinem Herumstreifen durch die Umgebung Wiens, auf den Wanderungen nach Oberösterreich und Steiermark die frischen Wald-, Feld- und Wiesenblumen der Volksmusik mit vollen Händen zusammengerafft. In seinen Tänzen hat er uns ganze Büschel derselben geschenkt; in seinen Liedern wirkt das Beste des Volksgesangs, wie in Goethes Lyrik, als lebendige Kraft edelster Einfachheit. Keines andern Musikers Werke machen so den Eindruck der Freiluftschöpfung; im Wandern empfangen, im Wandern geschaffen.

Freud und Leid lebt sich ihm in seinen Tonwerken aus, das letztere durch Schönheit so verklärt, daß wir leicht vergessen, in welchen Schmerzen diese Gebilde geboren wurden. Das Jahr 1826 wirkt besonders düster; außer der „Winterreise" sind in ihm die Streichquartette in D moll und G dur (op. 161) und das B dur-Trio entstanden. — Der 26. März 1828 brachte ihm dann durch ein großes Konzert mit eigenen Kompositionen einen starken Triumph vor der Öffentlichkeit. Gegen Herbst des gleichen Jahres fing er an zu kränkeln. Eine kurze Besserung war trügerisch, am 19. November 1828 ist er gestorben. Sein letzter Wunsch, in der Nähe Beethovens bestattet zu werden, fand Erfüllung.

Digitized by Google

Nur allmählich gewann die Welt einen Einblick in das unbegreiflich umfassende Schaffen Schuberts; der Nachlaß, dessen materieller Wert auf ganze 63 Gulden geschätzt worden war, schien unerschöpflich an herrlichen Werken. Erst die 40 Bände der großen Gesamtausgabe (1885—1897) gestatten einen wirklichen Überblick über das ganze Schaffen. Es umfaßt alle Gebiete der Musik. Am wenigsten glücklich erscheint Schubert in den musikdramatischen Werken, trotzdem er auch hier unermüdlich arbeitete. Von den fast 20 hierher gehörigen Singspielen und Opern vermag sich noch zuerst „Der häusliche Krieg", eine harmlose Umgestaltung von Aristophanes' bissiger „Lysistrate", auf der heutigen Bühne zu behaupten, der es erst 1861 zugeführt wurde. In der 1854 von Liszt auf die Bühne gebrachten großen Oper „Alfonso und Estrella", können dagegen alle lyrischen Schönheiten den Mangel an dramatischem Leben nicht aufwiegen. Im Konzertsaal begegnen wir der reizvollen, tiefempfundenen Musik, die Schubert an Helmine von Chezys bitterböses Ritterstück „Rosamunde" vergeudet hatte. — Viel bedeutender sind die Chorwerke. Von den sechs Messen ragen die beiden letzten in A und Es dur mit einzelnen Teilen in die obersten Höhen. Nicht genug gewirkt haben die großen „Männerchöre" („Gesang der Geister über den Wassern", „Hymne an den heil. Geist", „Schlachtgesang"), die mit ihrer aus der Natur der Stimmenverhältnisse abgeleiteten Stimmführung aus den in dieser Gattung heute begangenen Irrwegen herausweisen könnten.

Von hervorragendster Bedeutung sind die Instrumentalwerke. Die 1838 von Schumann entdeckte C dur-Sinfonie (die 7.), die erst 1865 aufgeführte unvollendete in H moll hat man mit Recht als die musikalisch reichsten nach Beethoven gepriesen. Nicht so gewaltig und kühn, nicht so tief im Problem, wie die Werke des Titanen, tragen sie mehr lyrischen Charakter. Ihre Wunderwirkung liegt in dem Auskosten schönster Stimmung in schönster Mitteilungsform. Denn nicht dramatisch zu verdichten, sondern in Empfinden aufzulösen, ist Schuberts Art. Daher die Breite, aber auch die Farbigkeit seiner Schreibweise. Die Kammermusik beschenkte Schubert mit über 20 Werken, in denen das Für-sich-Musizieren, der romantische Flug ins musikalische Wunderland am reinsten sich offenbart. Wenn Schubert hier Lieder als Themen verwertet („Forellenquintett", „Der Tod und das Mädchen" im D moll-Quartett), so zeigt uns das deutlich das Lied als den Urquell seines gesamten Schaffens. — In der Klaviermusik sind als stilbildend vor allem die vierhändigen Werke und die kleineren dichterischen Charakterbilder (Impromptus, Moments u. dgl.) hervorzuheben, außerdem die Tänze. Sehr richtig hat Schumann hervorgehoben, daß Schubert echt „klaviermäßig" zu instrumentieren weiß, das heißt, daß alles so recht aus der Tiefe des Klaviers herausklingt, während wir z. B. bei Beethoven zur Farbe des Tons erst vom Horn, der Oboe usw. borgen müssen.

Es ist schwer, dem allem gegenüber noch die Worte der Steigerung zu

Digitized by Google

finden, die durch die Lieder Schuberts geboten sind. Es ist oben versucht worden, die Einzigkeit Schuberts im Liede zu charakterisieren. Sie beruht nicht nur in der unerreichten Vollendung dieser Schöpfungen, sondern auf ihrer innersten Natur. Daß das deutsche Lied von Schubert nicht als etwas völlig Neues geschaffen wurde, brauchen wir nach der ausführlichen Darstellung der Entwicklung des deutschen Liedes im 17. und 18. Jhdt. nicht erst zu betonen. Es kämen noch Beethovens und Webers Lieder für die Behandlung des Instrumentalen als vorbereitende Kräfte hinzu. Wie Bach kann Schubert äußerlich als bloße Vollendung und Krönung eines lange Vorbereiteten erscheinen; wie Bach bleibt Schubert trotzdem ein völlig Neues. Gegenüber dem unerschöpflichen Hort von 600 Liedern ist hier eine einzelnes aufnehmende Charakteristik unmöglich. Sie umschließen eine Welt vom einfältigen Volkslied bis zum philosophischen Lebensbekenntnis, von der schlichten Volksweise bis zur freien Rhapsodie, der farbigen Ballade und breit angelegten Gesangsszene. Der Mann, der das „Heidenröslein" pflückte, trutzt mit „Prometheus" der Welt und offenbart mit heiligem Schauer die „Grenzen der Menschheit". Fast kann man diesem Vermögen gegenüber kaum noch an solche Grenzen glauben; so mancher auch verwelkt ist, — in Schubert kam einer der schönsten „Blütenträume" der Menschheit zur Reife.

II. Das deutsche Lied

Seit Schubert nimmt das deutsche Lied innerhalb der musikalischen Weltliteratur eine so eigenartige Stellung ein, daß z. B. die Franzosen, die durchs 18. Jahrhundert mit ihrer Chanson den Einzelgesang beherrscht hatten, das Wort „Lied" als unübersetzbar in ihren Sprachschatz aufgenommen haben. Die Zahl der in Deutschland seit Schubert im Druck veröffentlichten Lieder geht in die Hunderttausende. Die Musikkataloge verzeichnen durchschnittlich 2000 neue Liederhefte im Jahre. Leider fehlt bis heute eine auch nur einigermaßen ausreichende Geschichte des deutschen Liedes im 19. Jahrhundert — Kretzschmars Buch reicht noch nicht so weit —, der auch die dankbare Aufgabe obläge, aus dem Wust des mit Recht Vergessenen einzelne wertvolle Stücke für den lebendigen Musikgebrauch zu retten. Uns fehlt für das gesungene Lied das brauchbare Gegenstück zu den dichterischen Anthologien. Die Musikgeschichte muß sich damit begnügen, auf jene Persönlichkeiten hinzuweisen, die in der Entwicklung bedeutsam hervortreten.

Über K. M. v. Weber, Mendelssohn und Schumann als Persönlichkeiten ist in anderem Zusammenhang zu sprechen. Webers Lieder gehören geschichtlich vor die Schuberts. Sie sind meist recht einfach, verdienen aber einen dauernden Platz in der Hausmusik, vor allem die heiteren Lieder, die mit ihrem echten Humor der gerade auf diesem Gebiete besonders üppig gedeihenden wertlosen Schlagerware Abbruch tun müßten. Ständig zurück-

Digitized by Google

gegangen ist in den letzten Jahren die früher große Beliebtheit der Lieder Mendelssohns. Darin liegt ein Zeichen, daß in den ernsteren Musikkreisen die Ansprüche an die Wahrheit im musikalischen Ausdruck des Dichterischen stetig gestiegen sind. Mendelssohn ist auch im Liede formaler Musiker. Seine Lieder mit Worten entsprechen durchaus denen ohne Worte. Der Text gibt die allgemeine Stimmung für ein nur aus den Gesichtspunkten musikalischer Formgebung geschaffenes Gebilde. Kommt hinzu, daß Mendelssohn stärkere Leidenschaft und tieferes Empfinden fehlen; ruhige Vornehmheit und feine Bildung reichen aber am wenigsten für das Lied aus. Gerade auf Mendelssohn geht in der Hauptsache das im Hause „beliebte" Lied zurück; nur daß des Vorbildes wahrhafte formale Bildung durch eine gewisse handwerkliche Geschmeidigkeit, seine vornehme Sprache durch klingende Phrase ersetzt und die bereits bei ihm gelegentlich hervortretende Sentimentalität ins verlogen Weichliche gesteigert ist. Aus der großen Zahl der hierher gehörenden Komponisten seien genannt: die weiblich weich aber echt empfindende Josefine Lang (1815—1880); der auf allen Gebieten sehr fruchtbare K. G. Reißiger (1798—1859), von dem außer einigen Liedern nur noch der arg sentimentale Walzer „Webers letzter Gedanke" lebt; Heinrich Proch (1809—1878), dessen „Wanderbursch" noch gesungen wird; Fr. Wilh. Kücken (1810—1882), dessen „Ach, wie ist's möglich dann" zum Volkslied geworden ist; Franz Abt (1819—1885), arg sentimental, aber doch wirklich melodiös; K. Fr. Curschmann (1804—1841), der seine hübschen Melodien überflüssigerweise vielfach an Gedichte wandte, die zu Schuberts besten Liedern gehören; Ferd. Gumbert (1818—1896), der durch die Unmasse des unter dem Mittelmaß stehenden die Auswahl der wenigen besseren Lieder erschwert. — Fast alle der Genannten haben auch auf andern Gebieten reichlich gearbeitet; glücklich waren mehrere, wie ja Mendelssohn selber, im Chorlied: so lebt Joh. W. Kalliwoda (1801—1866), tüchtiger Geiger, Kapellmeister und fruchtbarer Komponist noch heute durch sein für eine ganze Richtung des Männerchorgesangs charakteristisches „deutsches Lied".

Es ist auffällig, daß den Nachahmern Mendelssohns eher im Liede, denen Schumanns im Klavierstück gelegentlich ein glücklicher Wurf gelang. Dabei liegt der Gipfel von Robert Schumanns Schaffen, so Schönes ihm auch gerade für das Klavier gelang, doch wohl in seinen Liedern. Die besten schuf er auch in der Hochspannung seines Daseins, als ihn das Leben aus dem Hang zur Träumerei herausriß, als sein immer warmes Empfinden zu starker Leidenschaft emporloderte, als er nicht von der Erde ins Traumland fliehen durfte, sondern um den köstlichsten Besitz, den die Erde für ihn barg, mannhaft ringen mußte. Das Jahr 1840, als er sich Klara Wieck erkämpfte, ist das Geburtsjahr der „Myrthen", der Liederkreise nach Eichendorff, Heine (Liederkreis und Dichterliebe), Justinus Kerner (12 Lieder), Rückerts Liebesfrühling (12), Robert Reinick (6) und Chamissos „Frauenliebe und Leben"

Digitized by Google

Schon diese Vorliebe für „Liederkreise" zeugt für ein ausgesprochen dichterisches Empfinden. Mögen die Lieder an sich noch so rein lyrisch sein, durch das Nacheinander derselben erhalten wir das Bild der Entwicklung eines seelischen Erlebens. Zweifellos geht in der engen Vereinigung von Dichtung und Musik, ebenso in der Betonung des Psychologischen Schumann über Schubert hinaus, was freilich nicht das Erreichen einer höheren Stufe des Liedes bedeuten muß. Bei Schumann bildet die Singstimme mit der Instrumentalbegleitung eine geschlossene Einheit. Das Klavier steht in innigerer Beziehung zum Text, als zum Gesang. Deshalb trägt es — man denke an die Nachspiele — zum Ausdruck der Stimmung oft mehr bei, als die Singstimme. In dieser Hinsicht ist Schumann der wichtigste Vorbereiter des ausgesprochen modernen Liedes.

Schumann nahe verwandt ist Adolf Jensen (1837—1879), eine feinsinnige Natur, über dessen im guten Sinne empfindsame Seele ein langjähriges Brustleiden melancholische Schatten warf. Jensen hat größere Freude an der Form, als Schumann. Er wird trotzdem nicht formal, aber er liebt charakteristischere Formgebung. So besteht er selbständig neben Schumann, selbst wenn bei gleichen Texten die Melodien sich sehr ähnlich werden. Jensen ist auch ein feinsinniger Klavierpoet; auch hier ist er ebenso versonnen wie Schumann, aber nicht so verträumt und darum bestimmter in Form und Ausdruck. — Hier ist auch Robert Franz (1818—1892) zu nennen, trotzdem sein Schaffen noch in viel spätere Zeit hineinreicht. Aber Franz ist sich in seinem Schaffen eigentlich immer gleich geblieben. Es war für ihn bedeutungsvoll, daß er sich aufs innigste mit Bach und Händel beschäftigt hatte, von denen er manche Werke in Neubearbeitungen herausgab. Die Form wurde ihm, ähnlich wie Brahms, zum festen Punkt in der Erscheinungen Flucht; bei Franz ist es der kontrapunktische Geist der Vergangenheit, in dem er die neugeistig aus der Sprache geborene Melodie mit der Begleitung zu einem wesentlich formal empfundenen Ganzen zusammenschweißt.

Wir brechen hier die Entwicklungsgeschichte des Liedes ab, die wir wieder aufnehmen werden, wenn wir die treibenden Kräfte der neuen Musik in den großen Formen kennen gelernt haben. Hier ist noch eines Mannes zu gedenken, dessen Schaffen gewissermaßen die Brücke vom Liede zum Musikdrama schlägt. Karl Loewes (1796—1869) Balladen könnte man als erzählte Musikdramen bezeichnen. Die Ballade setzt alle Handlung in Erzählung um und verbindet durch diese das lyrische Bekenntnis mit dem dramatischen Dialog. Das Ganze erhält dadurch einen lyrischen Grundcharakter, daß auch das Geschehen vom subjektiven Gesichtspunkte des Helden aus betrachtet ist. Das machte sich Loewe besonders für die Komposition langer Balladen zunutze, indem er das Ganze in mehrere Liedsätze zerlegte, für die er in der Begleitung ein einigendes Band gewann. Hier verwendet er gewisse charakteristische, jeweils der Stimmung gemäß veränderte Figuren als Binde-

Digitized by Google

mittel; er gewinnt so etwas dem Leitmotiv Ähnliches. Loewe ist nicht gerade sehr eigenartig in der Erfindung, aber von ungemeiner Frische, voll echt musikalischer Freudigkeit, immer warm in der Empfindung und edel im Ausdruck. Er hat auch die Neubelebung des Oratoriums (vgl. Kap. 4) angestrebt und in Chorwerken Schönes geschaffen. Seine dauernde Bedeutung beruht aber auf den Balladen, die vor allem auch für das musikalische Haus eine vornehme Unterhaltung und gesunde Erbauung sind.

Drittes Kapitel

Die Oper

Gluck hatte sein Reformwerk in Paris zum endgültigen Siege geführt. Die elementarste Lehre der Gluckschen Opernreform, die Erkenntnis von der Bedeutung des Dichterischen, ist seit ihm der Welt nicht mehr verloren gegangen. Auch nicht durch den erneuten Siegeszug der italienischen Oper im zweiten Jahrzehnt des 19. Jhdts. Denn selbst die italienische Oper bezeugt den Wandel in der Auffassung für die Bedeutung des Textes durch ihre Anerkennung der Wichtigkeit des Stoffes. Darin beruhte nämlich das Verhängnisvolle der Entwicklung der Operngattung nach Gluck, daß man das Dichterische zur „Handlung" veräußerlichte, also im Stofflichen suchte. Gluck selber hatte, indem er längst bekannte und in der Oper immer wieder vorgeführte Stoffe behandelte, bekundet, daß er dem rein Stofflichen gar keine Bedeutung beilegte. Die Erhöhung des Dichterischen beruht bei ihm in der Vertiefung der seelischen Konflikte, in der Darstellung innerer Entwicklung. Nicht nur durch die stets gefährliche Eigenschaft einer breiten Öffentlichkeits- und Unterhaltungskunst ist die Oper von dieser geistigen Höhe weg. geführt worden, sondern auch durch die allgemeine geschichtliche Entwicklung. Mit der französischen Revolution gewann der Bürgerstand mitbestimmenden Einfluß auf das Kunstleben. Dem Bürgertum bedeuteten die alten Heroen- und Mythengeschichten gar nichts. Auf Volkstümlichkeit ausgehende Kunst muß aber schon durch den Stoff fesseln. Die komische Oper hatte das von jeher getan. In Deutschland hatte der große Demokrat Beethoven mit „Fidelio" gezeigt, wie aus dem einfachen täglichen Leben ein gewaltiger Konflikt entstehen, wie ein packendes Geschehen auch in die kleinbürgerliche Welt hineingreifen kann. Aber sein Beispiel fand keine Nachfolge. Die Romantik wandte sich andern Gebieten zu. Weber hat im „Freischütz" die deutsche Waldromantik mit dem Volksleben in Verbindung zu setzen gewußt; in seiner, wenn auch im Textbuch an sich verunglückten „Euryanthe" eröffnete er den Blick ins glänzende Land der Ritterherrlichkeit. Wie auch hier die Vergröberung des Stofflichen eintrat, zeigt bereits die Bevorzugung des abergläubischen Dä-

Digitized by Google

monismus bei Marschner („Vampyr") und der Abstieg in die äußerliche Küchenromantik etwa der Oper Kreutzers und doch auch Lortzings.

Eine noch bedenklichere Entwicklung nahm die Oper in Frankreich. In steigendem Maße geht seit Cherubini die Oper nur noch auf einen Stoff, nicht aber auf eine Dichtung aus. Die „große" Oper Meyerbeers, die den Endpunkt dieser Entwicklung darstellt, steht in künstlerischer Hinsicht eigentlich unter der alten opera seria vor Gluck. Denn in der opera seria war die stoffliche Spannung gleich Null, diese Heroen- und Göttergeschichten waren allen Zuhörern vertraut. Die Oper war durchaus und nur Musik und nahm in dieser durch ihren dramatischen Stimmungsgehalt eine Sonderstellung ein. Wenn man davon absehen kann, daß die Oper uns eine Verbindung der beiden Künste bringen soll, wenn man sich dazu entschließen kann, im Gegensatz zu den alten Florentinern, die Poesie als die dienende Magd der Musik anzusehen, wenn man sich einfach sagt: diese Handlung und diese Verse sind nur ein Vorwand, um Musik zu machen, so wird man für diese Gattung der alten opera seria immerhin noch eine künstlerische Stellung retten können. Sie ist gewiß nicht hoch, aber man wird ihr nicht versagen dürfen, daß sie eine harmlose, sinnlich schöne Unterhaltung bieten konnte. Und daß diese opera seria nicht mehr sein wollte, machte sie für die Innenkultur jener Zeit wenigstens ungefährlich. Ganz anders liegt das Verhältnis bei der „großen Oper". Hier wird nach einem Stoff gesucht, der als solcher die Teilnahme der Zuhörerschaft im höchsten Maße zu erregen geeignet ist, ein Stoff, der starke seelische und sittliche Konflikte vorführt. Aber dieser Stoff wird in dem gleichen Geiste bearbeitet, wie der Hintertreppenroman seine Probleme erfaßt. Er dient ausschließlich zur Erregung der Sensation, zur Befriedigung des niedrigsten Stoffhungers und muß dazu herhalten, eine äußere sinnliche Wirkung durch Aufzüge und aufregende Szenen zu ermöglichen. Hier haben wir also eine verlogene Kunst. Die Poesie ist hier nicht mehr gleichgültige Beigabe zur Musik, sondern dient einem unkünstlerischen, niedrigen Zweck. Es ist natürlich, daß die auf solchem Stoffe aufgebaute Musik innerlich ebenfalls verlogen sein mußte, daß sie ausschließlich auf den äußeren Effekt, auf Lärmmacherei zugestutzt war.

In diese allgemeine Entwicklungslinie der Oper bis zu Wagners Auftreten wollen wir nun die wichtigsten Erscheinungen einzeichnen.

1. Die Pariser Oper

Gluck hat die Empfindung gehabt, sein Reformwerk nur in Paris durchsetzen zu können. Dasselbe Gefühl erfüllte fast drei Menschenalter später noch Wagner. Paris ist bis 1850 der unbestrittene Vorort des Opernlebens in Europa. Daran haben Mozart und Beethoven, ja nicht einmal Weber viel geändert. Seit Webers „Freischütz" war zwar in Deutschland das Gefühl

Digitized by Google

für die Notwendigkeit einer eigenen Nationaloper nicht wieder erstorben; nach wie vor aber sahen die deutschen Opernbühnen es als ihre dringendste Aufgabe an, jede Oper, die in Paris Erfolg gehabt hatte, vorzuführen. Auch heute klagen unsere Komponisten mit gutem Grunde über die Bevorzugung der fremden Tonsetzer. Das ist nicht nur eine Folge unserer nationalen Schwäche, sondern hat doch auch tiefere Gründe in der Gattung der Oper selbst. Da sie in viel höherem Maße ein Erzeugnis der gesellschaftlichen Kultur ist, als alle übrige Musik, ist auch die Überlieferung in ihr viel mächtiger und bedeutsamer. Die deutschen Komponisten sind der in der Gattung Oper liegenden Schwierigkeiten nie so leicht Herr geworden, wie Franzosen und Italiener, denen überdies die Theatralik (auch im guten Sinne) im Blute liegt. Für die Theaterwirkung sorgten die in guter Überlieferung geschulten Textdichter, die übrigens zumeist in engem Zusammenhang mit den Komponisten (man denke an den Großbetrieb Eugen Scribes) arbeiteten. Diese Komponisten sorgten sich nicht, gleich den deutschen, um eine aus inneren Lebensgesetzen heraus gestaltete Formgebung, sondern machten sich als Musiker an die Stücke im Stücke. Die italienische Oper wird getragen durch die sinnlich berückende Melodie, die französische Spieloper durch unterhaltsamen Witz und gute Chansons, die große und heroische Oper durch pathetische Deklamations-, Ballett- und Aufzugsmusik. Von der psychologischen Verinnerlichung des Deutschen Gluck haben schon seine nächsten Nachfolger in Frankreich nichts mehr überkommen. Gerade weil die Opernkunst dieser Länder so sehr formale Kunst ist, vermag sie sich so gut den Bedürfnissen einer glänzenden Unterhaltung anzupassen, können auch Komponisten verschiedenster Nationalität in dieser Gattung als echte Pariser oder Italiener erscheinen. Aus demselben Grunde endlich konnte aber auch nur aus deutschem Boden das Musikdrama als wirklich innerliches Kunstwerk entstehen.

Hat sich nun auch die Operngeschichte in dieser Zeit hauptsächlich in Paris abgespielt, so war doch die deutsche Musik von höchstem Einfluß. Als Musiker ist Gluck echter Deutscher gewesen, und auf seinen Schultern stehen die nächsten bedeutenden Meister der französischen Oper. Wenn aber der französische Komponist Adam betonen kann, daß eines Cherubini Stil viel weniger italienisch sei, als der Mozarts, so war das die Wirkung der deutschen Instrumentalmusik, die seit Haydn ihre Höhestellung in der musikalischen Welt behauptete. In Luigi Cherubini lebte noch der hohe künstlerische Ernst seines Vorbildes Gluck. Am 14. September 1760 zu Florenz geboren, war er von der Kirchenmusik ausgegangen, wandte sich aber schon früh der Bühne zu und kam 1786 nach Paris, wohin er zwei Jahre später dauernd übersiedelte. Er wurde hier Kapellmeister des italienischen Operntheaters, aus dem sich die opéra comique entwickelte, wurde 1795 Inspektor, 1816 Kompositionsprofessor und 1821 Direktor des Konservatoriums, dem seine Leitung zu dem großen Weltruf verhalf. Am 15. März 1842 ist der wunderliche,

Digitized by Google

aber durchaus ehrenwerte Mann gestorben. Er schloß sich mit vollem Bewußtsein an Gluck an, ging über diesen aber hinaus in der Verstärkung der Bedeutung des Orchesters. Hier machte er die Entwicklung der deutschen Instrumentalmusik Haydns und Mozarts für die Oper fruchtbar. 1791 gewann er den ersten Erfolg mit „Lodoiska". Es ist bezeichnend, daß die Kritik dieser Oper vorwarf, sie sei zu schön, zu gut gearbeitet, so daß der Hörer nirgendwo Ruhepunkte finde, um sich für die besonderen Schlager der Arien vorzubereiten. So sehr war man also doch noch, trotz Gluck, im Nummernwesen der italienischen opera seria befangen. Freilich müssen wir bedenken, daß Cherubinis Opern zunächst in der komischen Oper mit eingestreuten Dialogen zur Aufführung kamen. Gerade er hat aber durch die Behandlung ernster Stoffe in dieser Form die grundsätzlichen Unterschiede zwischen diesen beiden Operngattungen zum Heile der Gesamtentwicklung verwischt. Sobald der Dialog in Rezitative umgewandelt wurde, konnten Cherubinis Werke, unter denen besonders „Elisa" (1794), „Medea" (1797) und „Der Wasserträger" (1800) Erfolg gewannen, als große Opern aufgeführt werden. Die Textbücher zu den Opern Cherubinis halten den Vergleich mit denen Glucks nicht aus. Selbst die Dichtung zum „Wasserträger", der allein noch heute gelegentlich auf der Bühne wiederkehrt, ist für uns kaum mehr genießbar. Wertvoll geblieben sind bezeichnenderweise die rein instrumentalen Sätze, die Ouvertüren und daneben von seinen Streichquartetten das Leidenschaftliche in Es dur, endlich seine Kirchenmusik, in der er in einer für die Folge leider nicht fruchtbar gewordenen Weise eine Neubelebung des alten kontrapunktischen Stils mit den Mitteln der neueren Musik versuchte.

Noch getreuer in der von Gluck vorgezeichneten Bahn blieb Et. Nic. Méhul (1763—1817), der 1778 nach Paris gekommen war. Von seinen zahlreichen komischen und ernsten Opern hat sich nur „Josef und seine Brüder" (1807) lebendig zu erhalten vermocht. Fehlt hier, wohl zum erstenmal in der Oper, eine beherrschende Frauenrolle, so hatte er in der ein Jahr zuvor entstandenen Ossianoper „Uthal" zur Erzielung einer dunklen Färbung auf die Violinen verzichtet. Beides verrät den Theaterpraktiker, den Mann, der durch äußere Mittel zu inneren Wirkungen zu gelangen sucht. In der Tat kann er sich an eigentlicher musikalischer Kraft mit Cherubini nicht messen. Er teilt sich aber mit ihm in das Verdienst, eine Operngattung angebahnt zu haben, die gleich weit entfernt ist vom übertrieben pathetischen Ton und der doch nur einer Scheinwelt angehörenden Idealhandlung der opera seria einerseits und der oft genug in bloße Ulkmacherei oder Karikatur verfallenden komischen Oper andererseits. Das wirkliche Leben in Freud und Leid ist hier für die Opernbühne gewonnen. Bis auf den heutigen Tag ist dieses Gebiet nicht so fruchtbar gemacht worden, wie es nötig wäre, trotzdem auch Beethoven zu den beiden genannten Meistern tritt, die er freilich mit seinem „Fidelio" weit in den Schatten gestellt hat.

Digitized by Google

Daß in Frankreich die angebahnte Entwicklung nicht weitergeführt wurde, lag wohl hauptsächlich am Aufkommen Napoleons. Napoleon mußte es gegenüber dem demokratischen Zug der Opern Cherubinis und Méhuls daran liegen, das Kaisertum, die Macht und Herrlichkeit des Einzelnen verherrlicht zu sehen. Es fand sich auch bald der Komponist nach seinem Geschmack in dem Italiener Gasparo Spontini. Dieser, am 14. November 1774 zu Majolati im Kirchenstaat geborene Mann, war selber eine tyrannische Usurpatorennatur. Zielbewußt und rücksichtslos, sein Handeln ausschließlich in den Dienst des Erfolgs stellend, nahm er in geschickter Umwandlung die früher oft geübte Huldigungsoper wieder auf, indem er geschichtliche Stoffe so behandelte, daß sie zu einer durchsichtigen Verherrlichung der Zeitereignisse wurden. Dabei ergab sich dann die Möglichkeit großer Prachtentfaltung, glänzender Zeremonien, überhaupt eines auf Wirkung und Glanz gestellten Lebens mit scheinbarer Wahrheit aus dem Stoff selber. Was Spontinis Stärke ausmachte, war sein Glaube an sich. Er vermeinte nicht nur sein Bestes, sondern das Beste überhaupt zu geben. Das steigerte sich allmählich bis zum kindischen Größenwahn. Andererseits beruht auf diesem Glauben an seine Machtstellung seine hohe Bedeutung für das Theaterleben an sich. Die Art, wie er den Willen des Komponisten und Dirigenten zum Beherrscher der ganzen Aufführung machte, bedeutete gegenüber dem früheren Kultus des Virtuosentums oben auf der Bühne einen riesigen Fortschritt. „Die Vestalin" (1807), „Ferdinand Cortez" (1809) und „Olympia" (1819) waren die drei großen Erfolge Spontinis. 1820 siedelte er als Hofkapellmeister nach Berlin über, wo er in der geschilderten Weise sich große Verdienste um das Theaterleben errang, aber schließlich durch seine Gewalthaberei sich so verhaßt machte, daß ihn der Unwille des Publikums bei einer „Don Juan"-Aufführung des Jahres 1841 vom Dirigentenpult vertrieb, an das er nun nicht mehr zurückkehrte. Am 14. Januar 1851 ist er in seinem Geburtsort gestorben.

Auf der Pariser Opernbühne vollzog sich inzwischen mit Aubers „Stummen von Portici" (1828) und Rossinis „Tell" (1829) die Entwicklung zur „großen Oper" in Meyerbeers „Robert der Teufel" (1831). 1835 fällt Halévys „Jüdin", im Jahre darauf kommt wieder Meyerbeer mit den „Hugenotten". Mit diesen Werken war die Umwandlung des ernsten Spielplans der großen Pariser Oper vollzogen. Von Glucks Geist lebte hier nichts mehr. Auf Rossini und Auber kommen wir in anderem Zusammenhange zurück, da die genannten Werke nur Einzelerscheinungen in ihrem Gesamtschaffen sind.

Jaques F. E. Halévy (1799—1862), dem außer der „Jüdin" noch die komische Oper „Der Blitz" gelang, entstammt, wie Meyerbeer, einer jüdischen Familie, und man wird nicht mit Unrecht die Entwicklung des Opernstils zu einem internationalen Gemisch, bei dem der Effekt einziger Gebieter ist, auf das Stammestum dieser beiden hervorragenden Könner zurückführen. Diese Internationalität ist etwas ganz anderes als der Universalismus, den

Digitized by Google

wir schon früher als Eigenart mehrerer deutscher Musiker, insonderheit Händels und Mozarts, hervorgehoben haben. Sie haben die Errungenschaften der fremden Musik aufgenommen und innerlich verarbeitet. Sie haben sich diese Fremde zu eigen gemacht, mit ihrer Persönlichkeit alles durchdrungen, so daß aus den verschiedenen Bestandteilen eine neue Einheit entstand. Ganz anders Jakob Meyerbeer (eigentlich Meyer Beer), der, am 5. September 1791 zu Berlin geboren, durch den Abt Vogler in Darmstadt, bei dem er sich mit Weber befreundete, erst gründlich in die alte deutsche Satzkunst eingeführt wurde. Schon jetzt wandte er sich der Opernkomposition zu, hatte aber keinen Erfolg. Auf des Wieners Salieri Rat ging er zur Vollendung seiner Operntechnik nach Italien. Er kam gerade recht, um Rossinis erste Triumphe zu erleben. Da nannte er sich Giacomo und wurde auch in der Musik Italiener. Er schrieb nun ein halbes Dutzend italienische Opern, kehrte dann 1825 nach Berlin zurück, und damit war die italienische Periode zu Ende. Nun entsteht eine der mehrjährigen Pausen, die für Meyerbeer charakteristisch sind. In diesem ersten Falle war sie hervorgerufen durch eine völlige Umwandlung seines Schaffens. Später veranlaßte ihn wohl hauptsächlich die Absicht, die Spannung auf seine neuen Werke aufs höchste zu steigern, solange mit deren Veröffentlichung zu warten. Meyerbeer sah in Deutschland die Wirkung, die Webers romantischer „Freischütz" ausgelöst hatte; es konnte ihm aber auch nicht verborgen bleiben, daß trotzdem von einem Einfluß Webers auf das größere Opernleben nicht die Rede sein könne. Daß diese Wirkung nur von Paris aus zu gewinnen sei, erkannte Meyerbeer bald. Schon 1826 hatte er seine italienische Oper „Il Crociato in Egitto" in Paris aufführen lassen. Aber neben den echten Italienern vermochte er nicht aufzukommen, andererseits beharrte Paris, wie das auch Rossini erfahren mußte, auf seiner nationalen Errungenschaft der großen Oper. Meyerbeer fand in der deutschen Romantik das Element, wodurch er Spontini und auch die großen Opern Aubers und Rossinis überholen konnte. Sein „Robert der Teufel" leistet in der Verquickung von romantischem Spuk, wilder Dämonie, glänzendem Ritterleben und berauschenden kirchlichen und weltlichen Festen das Tollste. Wer hätte dieser Fülle von Effekten und äußerem Glanz widerstehen können! Mit der am 21. November 1831 erfolgten Erstaufführung dieses Werkes war Meyerbeer zum Gebieter der Pariser Oper geworden. „Die Hugenotten" (1836), „Der Prophet" (1848) und „Die Afrikanerin" (1865) bilden die drei weiteren großen Erfolge Meyerbeers. Er war 1842 von Paris nach Berlin übergesiedelt, wo er eine preußisch-patriotische Oper „Das Feldlager in Schlesien" schrieb, die er für Wien als „Vielka", in Paris als „Nordstern" je nach den nationalen Bedürfnissen umarbeitete, und ist am 2. Mai 1864 zu Paris gestorben.

Daß Meyerbeer einer der größten dramatischen Könner ist, darf man — bei aller Gegnerschaft — nicht verkennen. Und wo aus dem Gang der Handlung

Digitized by Google

eine Szene entsteht, die innerlich voll wahren Lebens ist — man denke z. B. an das große Duett zwischen Valentine und Raoul in den „Hugenotten" — hat er auch wirklich Ergreifendes geschaffen. Im allgemeinen aber hat Meyerbeer seine riesigen Gaben nur in unkünstlerischem Geiste verwertet. Alles ist auf äußere Wirkung, auf den Theatereffekt im bösesten Sinne des Wortes berechnet, nichts ist die Folge innerer Notwendigkeit. Gerade die blendende Form, das hervorragende technische Können Meyerbeers haben diese innere Schwäche seiner Werke nur zu geschickt verhüllt, so daß sie mit ihrem glänzenden Äußeren das Empfinden und die Urteilsfähigkeit weitester Kreise auch in Deutschland getrübt und verdorben haben. —

In der ruhigen Selbstverständlichkeit einer festgefügten Überlieferung entwickelte sich die französische Spieloper neben den verschiedenen Abarten der großen Oper ohne ästhetische Problemsucherei weiter und schuf mit anspruchslos unterhaltsamen Werken das dauerndste, was die französische Musikdramatik hervorgebracht hat. Der älteste der noch heute lebendigen Vertreter der Spieloper ist Franç. Adr. Boieldieu (1775—1834). Bereits als 18jähriger brachte er seine erste komische Oper „La fille coupable" in seiner Vaterstadt Rouen zur Aufführung, 1800 gewann er mit dem „Kalif von Bagdad" in Paris den ersten entscheidenden Erfolg. Eine böse Ehe trieb ihn nach Rußland, wo er als Hofkomponist eine geachtete Stellung einnahm. Aber erst nach der Rückkehr in die Heimat gelangen ihm seine Hauptwürfe: „Johann von Paris" (1812), „Rotkäppchen" (1818), „Die weiße Dame" (1825). K. M. v. Weber hat treffend diese Spielopern als musikalische Schwestern des französischen Lustspiels bezeichnet. „Heitere Laune, spielender fröhlicher Witz, auf angenehme Weise durch einige hübsche Situationen herbeigeführt", bringen eine anmutige Unterhaltung. Alles ist bewußtes Spiel, Schmuck des Lebens, nicht Lebenskunst. — Gleichaltrig mit Boieldieu war Niccolo Isouard (1775—1818), dessen „Aschenbrödel" einst sehr gefeiert war und wohl eine Neubelebung vertrüge. Boieldieus Erbe ist dann Franç. Espr. Auber (1782—1871), dem ein langes Leben hindurch Schaffenskraft und heitere Laune treu blieben. Auber hat in Eugen Scribe (1791—1861) den ihm entsprechenden Textdichter gefunden, ebenso liebenswürdig, graziös und leicht wie er selbst, freilich noch weniger wählerisch in den Mitteln, wenn sie nur wirkten. Man darf an diese ganze Kunsterscheinung nie mit großen Maßstäben herantreten; sie will nur Unterhaltung sein. Die Berechtigung der Gattung liegt im unleugbaren Bedürfnis nach ihr. Es können dabei doch auch Werke von dauerhaften Reizen entstehen; jedenfalls ist eine ausreichende Pflege einer liebenswürdigen Unterhaltungskunst das beste Mittel gegen den Verfall in die Gemeinheit (Operette, Trikotposse, Variété). Einmal hat auch Auber mit Glück den großen Wurf versucht. Nachdem er 1825 mit „Maurer und Schlosser" den ersten stärkeren Erfolg gewonnen, schuf er 1828 in der „Stummen von Portici" die erste „große" Oper des neuen Stils.

Digitized by Google

Bei näherem Zusehen erkennt man freilich zahlreiche Elemente der komischen Oper als sehr wesentlich am Erfolg beteiligt. Aber es ist nicht zu leugnen, daß Aubers Musik hier einen starken Schwung erreicht. Die Stimmung der Julirevolution kündigt sich an; die Revolution in Brüssel (25. August 1830), die zur Unabhängigkeit Belgiens führte, hat im Theater bei einer Aufführung der „Stummen" ihren Anfang genommen. Bezeichnend für die Art, wie gewiegte Theaterpraktiker äußere Verhältnisse zu nutzen wissen, ist die Tatsache, daß die Verwertung einer Stummen in der Titelrolle darauf zurückzuführen ist, daß die Pariser Oper damals über keine bedeutende dramatische Sängerin, wohl aber über eine hervorragende Mimikerin verfügte. Es zeigt sich auch hier, daß das früher allgemein übliche, jetzt ganz preisgegebene Arbeiten der Opernkomponisten für bestimmte Verhältnisse Ergebnisse zeitigte, die über den besonderen Fall hinaus wertvoll waren. Auber hat über 40 Opern geschaffen. „Fra Diavolo" (1830), „Der Maskenball" (1833), „Der schwarze Domino" (1837) und „Des Teufels Anteil" (1843) gehören noch heute dem Spielplan an.

Wie stark der Kunstverstand bei der Schöpfung der Oper als Unterhaltungsgattung mitzuwirken hat, zeigt das Beispiel L. J. F. Hérolds (1791 bis 1833), bei dem man verfolgen kann, wie er aus der Praxis des Theaterdienstes heraus sich allmählich die Hilfsmittel zum Theatererfolg gewann, der nach mehrfachen vergeblichen Anläufen 1826 seiner komischen Oper „Marie" zufiel. „Zampa" (1831) und die in Frankreich sehr beliebte, in Deutschland fast unbekannte „Schreiberwiese" (1832) verstärkten ihn noch. — Ad. Ch. Adam (1803—1856) zeigt dann in der Sorglosigkeit, man darf ruhig sagen, Liederlichkeit der musikalischen Arbeit die Gefahren dieser nur formalen, innerlich nicht beteiligten Arbeitsweise. Sie hat, als das Publikum nach stärkeren Reizen verlangte, zur Operette geführt. Adam selber entging dieser Gefahr wohl nur, weil die allgemeinen Zeitverhältnisse sie noch nicht in sich bargen. So gab er in seinen 53 Opern meist harmlos-liebenswürdige Unterhaltung; „Der Postillon von Lonjumeau" (1836) und „Die Nürnberger Puppe" (1852) haben sich im Spielplan zu behaupten vermocht.

II. Die Italiener

Die „italienische Oper" schien durch Gluck und seine Nachfolger und durch Mozart endgültig überwunden. Dort durch die Betonung der dramatischen Grundsätze, hier durch die Vertiefung der ihr eigenen Schönheit und deren Vereinigung mit charakteristischer Wahrheit des Gefühlsausdrucks. Rechnet man hiezu die Arbeit Haydns und Beethovens — man durfte wirklich erwarten, daß die italienische Oper tot sei. Da erstand Rossini, und alle Welt jubelte diesem Bannerträger der echten italienischen Oper zu, wie keinem anderen Musiker. Die italienische Oper kann nicht sterben. Sie vertritt mit

Digitized by Google

der Roheit, aber auch der Selbstverständlichkeit aller Naturkräfte die neben dem Rhythmus ursprünglichste Macht aller Musik: die sinnliche Schönheit der Melodie. Ziergesang und Sangesvirtuosentum, Leierkastenstil der orchestralen Begleitung, Oberflächlichkeit der Handlung und der Charaktere sind fast notwendige Begleiterscheinungen. Die Musik übt diese natürliche Sinnlichkeit am stärksten, wenn keinerlei geistige Kunstarbeit und keine seelische Vertiefung andere als sinnliche Kräfte aufrufen. Es ist ein Rausch, gewiß; aber ich begreife, daß ihm die Menschen immer wieder einmal erliegen. Und zwar keineswegs bloß die Masse und die oberflächlichen Geister, sondern alle jene, für die die Musik mehr Unterhaltung als seelisches Lebensbedürfnis ist. Nicht trotz, sondern wegen ihrer Kunstlosigkeit übt die italienische Oper eine so große Macht aus.

Gioacchino Rossini (29. Februar 1792 bis 13. November 1868) steht in der Schönheit und im Reichtum der Melodieerfindung dicht bei Mozart. Dazu kommt ein unleugbares Geschick für die typische Charakterisierung der Buffooper und genaueste Bühnenkenntnis, in die er von den Knabenjahren an durch stete Berührung mit dem Theater hineingewachsen war. Rossini hat von der musikalischen Wissenschaft kaum mehr als das notwendigste Handwerkszeug erlernt, ist auch niemals über die ausgesprochenste Homophonie hinausgekommen. 1810 erschien die erste seiner 38 Opern und erregte durch Melodiereichtum große Erwartungen, die er 1813 mit der ernsten Oper „Tancred" und der komischen Oper „Die Italienerin in Algier" erfüllte. Das waren bereits die 10. und 11. seiner Opern, woraus man auf die Schnelligkeit seines Schaffens schließen kann. 1816 gelang ihm dann der Meisterwurf im „Barbier von Sevilla". Das kecke Wagnis, den Text der erfolgreichsten Oper Paësiellos wortgetreu neu zu komponieren, gelang vollkommen. Wer vermöchte sich auch der Wirkung dieses von Geist und Laune sprühenden, von Lustigkeit überschäumenden und durch schmeichelnde Melodik süßen Champagnertrunkes zu entziehen. In 13 Tagen ist das Werk geschrieben worden, eine Kette köstlicher Einfälle, ein Feuerwerk aus funkelnder Rhythmik und strahlender Melodie. Alle Welt war wie im Taumel. Dem Philosophen Schopenhauer erschloß sich die Naturgewalt der Musik, ein Hegel geriet ins Schwärmen. Das „kühle" Deutschland verlor jeglichen Maßstab. Als Rossini 1822 nach Wien kam, ward Beethoven verdunkelt, Mozart vergessen und der liederselige Schubert fand kein Gehör. Wir waren eben noch keine Nation; das macht im geistigen Leben ebenso charakterlos, wie im politischen; die Pariser blieben viel kühler, und Rossini mußte sich französieren, um sie zu gewinnen. Es gelang ihm 1829 mit dem „Wilhelm Tell", der neben Aubers „Stummen" am Anfang der „großen Oper" steht. Damit schloß Rossini 37jährig auf der Höhe seiner Triumphe seine Tätigkeit für die Oper ab. In einem „Stabat mater" (1832, aufgeführt 1841), das in seiner Theaterhaftigkeit auf uns geradezu frivol wirkt, und in einer kurz vor seinem Tode

Digitized by Google

geschriebenen ernsten „Missa Solemnis“ zeigt er, daß es nicht schöpferisches Unvermögen gewesen war, was ihn zum Schweigen veranlaßt hatte. Vielleicht war er selbst dieser gehaltlosen Schönheit müde geworden.

Fast schien es, als sollte die italienische Oper eine neue Blüte erleben. In Vincenzo Bellini und Gaëtano Donizetti erstanden ihr neben Rossini zwei glänzende Talente. Der Sizilianer Bellini (1802—1835), eine schlichte, warmherzige und künstlerisch strebsame Natur, hätte vielleicht bei längerem Leben die Aufgabe erfüllt, die so Verdi zugefallen ist: die italienische opera seria mit ernstem seelischem Leben zu erfüllen. Die 11 Opern, die er in seinem kurzen Leben geschaffen hat, bewegen sich unverkennbar in aufsteigender Linie auch hinsichtlich des Ernstes der Auffassung und der Gediegenheit der Arbeit. „La Straniera“ (1828), die melodienreiche „Romeo und Julie“ (1830) — sie hat auf den jungen Rich. Wagner einen starken Eindruck gemacht, wie nicht nur sein Erstlingsaufsatz „Die deutsche Oper“ (1834), sondern noch viel später Loges Erzählung von der Macht der Liebe im „Rheingold“ zeigt — und die für Paris komponierten „Puritaner“ (1835) sind von der Bühne verschwunden, auf der „Die Nachtwandlerin“ (1831) und die in Einzelszenen hochdramatische „Norma“ (1831) noch Wirkung üben. — Tiefer steht der Bergamasker Donizetti (1797—1848), bewußter Nachahmer Rossinis und in der leichtfertigen Mache seiner 70 Opern ebenso schlimm, wie die alten Vertreter der neapolitanischen Oper. „Lucrezia Borgia“ (1833), „Lucia von Lammermoor“ (1835) und „Die Favoritin“ (1840) sind aus der Zahl seiner ernsten Opern zu nennen. Erfreulicher sind die komischen: der naiv drollige „Liebestrank“ (1832), die für Paris geschaffene „Regimentstochter“ (1840) und der in der Titelrolle köstliche „Don Pasquale“ (1843).

Mehr auf Italien beschränkt blieb die Wirksamkeit Giovanni Pacinis (1796—1867) und Saverio Mercadantes (1797—1870). Das Erbe dieser Zeit übernahm Verdi; er hat die italienische Oper in eine Höhe gehoben, auf der auch der ernste Kunstfreund sich ihrer freuen kann.

III. Die deutsche Oper

Die Zerstörung des deutschen Nationalgefühls im Dreißigjährigen Kriege hat es mit sich gebracht, daß von da an fast alle große deutsche Kunst sich im Gegensatz zum Volke entwickelt hat. Natürlich nicht im Gegensatz zum Volkstum. Aber dieses war im Volke selbst so schwach, es erlag allen fremden Einflüssen so leicht, daß jene starken Persönlichkeiten, die eine wesentlich deutsche Kunst schufen, sich fast immer im Gegensatz zum Geschmack und zu den Wünschen ihrer Zeitgenossen sahen. Auf keinem Gebiete tritt das so stark hervor wie in der Musik. Man bedenke, daß Bach unbekannt blieb, Händel und Haydn nach England, Gluck nach Paris gehen mußten, um zu Anerkennung und Verdienst zu gelangen, daß man Mozart äußerlich ver-

Digitized by Google

kommen ließ, Schubert überhaupt nicht kennen lernte, Beethoven über Rossini vergaß. Und dann in neuerer Zeit das Schicksal Wagners; also selbst noch zu einer Zeit, wo unser Volkstum doch durch die geschichtliche Entwicklung sehr gekräftigt worden ist. Vergleicht man dagegen etwa die Musikgeschichte Frankreichs, wo das Volk immer dazu beitrug, oft im Gegensatz zu den Gebildeten, daß eine eigene Nationalkunst gedeihen konnte, so erkennt man erst recht, welch starker Naturanlagen und welch gewaltiger Persönlichkeiten es bedurfte, die deutsche Musikliteratur zur führenden der Welt zu machen. Am verhängnisvollsten zeigt sich der Mangel an bewußtem Volkstum für die Oper. Es ist sehr bezeichnend, daß Gluck selber in seiner Heimat nicht durchzudringen vermochte, daß dagegen sein Schüler Salieri mit der verwelschten Abschwächung des Gluckschen Kunstideals dann wieder Mozart verdunkeln konnte.

Das deutsche Singspiel, das eine Besserung gebracht hatte, war nicht eigentlich national, sondern nur volkstümlich im Sinne von gemeinverständlich, bürgerlich. Ein bewußtes deutsches Volksgefühl wurde eigentlich erst durch die Romantik vorbereitet; die geschichtlichen Heimsuchungen haben dann ihre Wirkungen vertieft. Mozarts „Zauberflöte" hat den auf den Wiener Vorstadtbühnen in den Stücken eines Wenzel Müller, in Wranitzkys „Oberon", Kauers „Donauweibchen" u. a. herrschenden Zauberspuk zu einer innerlichen Symbolik vertieft. Allerdings so, daß nur der Eingeweihte und der die Musik durch den Text hindurch wirklich stark Empfindende das ganz zu fühlen vermochte. In seiner hohen Bedeutung unverstanden blieb Beethovens „Fidelio", der einzig in der Art ist, wie ein die Phantasie erregendes romantisches Erleben aus der Wirklichkeit herauswächst. Im allgemeinen blieb das Romantische äußerlich im Stoff, drang nicht ins innere seelische Erleben und deshalb auch nicht in die Musik. Die Macht der überlieferten musikalischen Form erhellt aus der Tatsache, daß die Opern E. T. A. Hoffmanns (1776 bis 1822), auch seine von Weber hochgelobte „Undine", zwar im Stoff romantisch, in der Musik dagegen klassizistisch sind; dabei hat Hoffmann theoretisch als Ästhetiker das Musikdrama Wagners vorausgeahnt, was aber andererseits den tiefdringenden Erkenner Beethovens nicht hinderte, ein glühender Bewunderer der Opernmusik Spontinis zu sein.

Diesen Widerstreit klassischer und romantischer Kräfte zeigen auch die Opern Ludwig Spohrs (1784—1859). Er gehört zu jenen Musikern, die zu Romantikern wurden, weil sie als gebildete Männer von den zeitgenössischen literarischen Einflüssen erfüllt waren. Seiner Natur nach war er nichts weniger, als Romantiker. Volkstümlichkeit war ihm zuwider, eine vornehme, abgeklärte Tonsprache war ihm inneres Bedürfnis. Seine im Grunde weiche Natur strebte nach Ruhe und Klarheit der Lebensgestaltung. Unter seinen zehn Opern ist der „Faust" (1816) seines Stoffes wegen zu nennen; die von Rossinis „Tankred" angeregte „Zemire und Azor" (1819) hatte seinerzeit starken Erfolg. Länger gehalten hat sich nur die „Jessonda"

Digitized by Google

(1823). Auch der „Berggeist" (1825) und die „Kreuzfahrer" (1845) sind heute völlig vergessen. Die letztere Oper zeigt, daß auch Wagners Beispiel auf Spohr nicht ohne Einfluß blieb, wie ja Spohr auch zu den wenigen alten Musikern gehörte, die sofort Wagners Bedeutung erkannten. In der Formgebung sind alle diese Werke Spohrs mehr oder weniger klassizistisch. Das romantische Element offenbart sich in der Musik durch das Streben nach Färbung des Orchesters, nach charakteristischem Ausdruck für die Zauber- und Geisterwelt. In dieser Hinsicht hat Spohr der späteren, weit farbenprächtigeren Zeit vielfach vorgearbeitet. In die Zukunft weisen auch seine Versuche, den Inhalt der Instrumentalmusik gedanklich zu verdeutlichen. So zeigt seine Sinfonie „Die Weihe der Töne" in einer Reihe von Beispielen die vielfache Verbindung der Musik mit dem Leben. Dieser immerhin noch echt musikalischen Idee steht in der „Historischen Sinfonie" die stilistische Spielerei zur Seite, die Schreibweise der verschiedenen Zeiten schier wissenschaftlich am Hörer vorüberziehen zu lassen. Noch mehrere andere Sinfonien („Die .vier Jahreszeiten", „Irdisches und Göttliches im Menschenleben") machen ihn zum Vorläufer der sinfonischen Dichtung. Am erfreulichsten ist die programmlose C moll-Sinfonie. Spohr gehörte durch Jahrzehnte, zumal nach seiner 1822 erfolgten Ernennung zum Hofkapellmeister in Kassel, zu n einflußreichsten Musikern Deutschlands, um dessen öffentliches Kunstleben er sich sehr verdient gemacht hat. Von seinen zahlreichen Werken stehen heute eigentlich nur noch seine Konzerte für Violine in hohem Ansehen. Spohr, der selber einer der größten Geiger seiner Zeit war, hat in seinen Violinwerken alle Tonschönheit des Instruments so zur Entfaltung gebracht, daß wir darüber die etwas allzu weichliche Empfindung gern vergessen. Als Spieler war Spohr das Haupt wohl der größten Violinistenschule, und seine Methode blieb dank der Lehrtätigkeit seiner Schüler bis in die Gegenwart in höchster Geltung. Auch die Violinkomposition dieser Zeit steht unter Spohrs Einfluß. So die der beiden Romberg, von denen Andreas (1767—1821) an zwei Dutzende Violinkonzerte, Bernhard (1767—1841) halb so viele für Cello schrieb. Doch werden von des letzteren Werken heute nur kleine Cellostücke gespielt und Andreas ist nur durch seine Vertonung von Schillers „Glocke" bekannt, die von kleineren Gesangvereinen noch immer gern aufgeführt wird. —

Die schweren Schläge, in denen Napoleon die deutschen Lande niederstreckte, schreckten endlich das Volk aus seiner dumpfen Gleichgültigkeit oder weichlichen Genußsucht auf. Es kam zu der gewaltigen Kraftentfaltung der Freiheitskriege. Die Deutschen hatten sich als Volk, als Nation bewährt. Man weiß, in welch schmählicher Weise die Fürsten den der Anstrengung folgenden natürlichen Rückschlag mißbrauchten, wie sie von neuem die früheren unfreien Verhältnisse wiederherzustellen und fast systematisch das Volk in eine oberflächliche Genußsucht hineinzutreiben suchten, weil sich gut amüsierte Völker am leichtesten regieren lassen. Das Bestreben war ja zunächst erfolg-

Digitized by Google

reich. Wien wurde nach den Tagen des Kongresses zu jenem „Capua der Geister", als das es so oft den Zorn starker Naturen hervorgerufen hat. Verlangt man nach der äußeren Bestätigung dieser sinnlichen Verweichlichung, so hat man sie in dem völlig gesinnungslosen Rossinikultus, der damals ganz Deutschland erfaßte, und grell von der abwartenden Zurückhaltung abstach, die man in Frankreich, auf dem doch auch die „Restauration" lastete, den Schmeichelweisen des Italieners gegenüber bewahrte. Aber immerhin stehen dem auch Lichtblicke gegenüber. Beethovens früher abgelehnter „Fidelio" weckte 1814 Teilnahme, 1822 lodernde Begeisterung. Zur vollen Klarheit aber wurde die Tatsache, daß das kräftige Volksempfinden nur eingeschläfert, nicht ertötet war, an jenem 18. Juni 1821, als zu Berlin Webers „Freischütz" einen fast unerhörten Erfolg gewann. Es waren ja gerade die schweren äußeren geschichtlichen Ereignisse gewesen, die die Romantik aus ihrer Weltflucht und Selbstironie zurückgeführt und auf die verborgenen Schätze und schlummernden Kräfte des Volkstums hingewiesen hatten. Dieses Volkstum in seiner gesunden Natürlichkeit, seinem tiefsinnigen, wenn auch oft kindlichen Verhältnis zur Natur wurde in Webers „Freischütz" gefeiert und begann mit ihm seine segensreiche Macht für die deutsche dramatische Kunst. Wagners Musikdrama steht am Ende dieses Weges.

Karl Maria von Weber, am 18. Dezember 1786 in Eutin geboren, ist durch die äußeren Lebensschicksale fast in allen Teilen Deutschlands herumgekommen und hat so in Nord und Süd und Ost und West das Gemeinsame und Bindende in der Volksart der damals ja noch viel mehr versprengten Stämme kennen lernen können. So schlug ihm schließlich zum Heile aus, daß sein abenteuerlustiger Vater bereits den Knaben in den bunten Wechsel und den oft gefährlichen Strudel seiner Unternehmungen hineinzog. Daß die verschiedensten Wege immer wieder zur Berührung mit der Bühne führten, hat Weber zu jenem großen Theatraliker erzogen, der ein Stück des echten Dramatikers sein muß. Seine bedeutende musikalische Anlage war schon früh hervorgetreten. Bereits 1798 erschien sein erstes Werk, zwei Jahre später das Opus 2 in einer vom Komponisten selbst lithographierten Ausgabe. Auf dem Gebiet der Lithographie liegt nämlich Webers erste schöpferische Tat. Er hat die kurz vorher von Senefelder erfundene Kunst wesentlich verbessert. Der Vierzehnjährige begann nun auch schon dramatisch zu arbeiten. Während die Singspiele „Macht der Liebe", „Das Waldmädchen", „Peter Schmoll" entstanden, studierte er bei Michael Haydn und Abt Vogler. Dann gelangte er achtzehnjährig auf den Kapellmeisterposten in Breslau. Er vertauschte ihn 1806 mit der gleichen Stellung in Stuttgart, wurde danach Sekretär des württembergischen Prinzen Ludwig, büßte aber eine Unbesonnenheit des Vaters mit dem Verluste dieser Stellung. Diese Ungerechtigkeit hat dem jungen Mann den Ernst des Lebens viel eindringlicher zu Gefühl gebracht, als zuvor die vielfache Not und das hin und her Geschleudertwerden im äußeren

Digitized by Google

Lebensgang. In Stuttgart hatte er die Oper „Silvana“ vollendet, die 1810 in Frankfurt guten Erfolg erzielte. Dennoch hielt Weber — und das ist ein gutes Zeugnis für den Ernst, mit dem er den Künstlerberuf trotz des unheilvollen Einflusses seines Vaters auffaßte — es für notwendig, nochmals beim Abt Vogler gründliche Studien zu treiben. Er war damals Mitschüler Meyerbeers. 1811 folgte der Einakter „Abu Hassan“. Von 1813—1816, in der Kapellmeisterstellung in Prag, reifte er zum bewußt deutsch fühlenden Mann und Musiker heran. Der Musik Beethovens gehört wohl das Hauptverdienst daran. Weber fand nun die schöne Aufgabe, ein deutsches Opernunternehmen gegen die Fremde durchzusetzen. Der König von Sachsen hatte ihn 1817 nach Dresden berufen, um hier die deutsche Oper zu gründen. Die großen Hilfsmittel und die Gunst der höfischen Kreise lagen auf seiten der italienischen Oper. Aber mit ehernem Fleiße und unerbittlicher Tatkraft setzte Weber das neue Unternehmen allen Prüfungen gegenüber glücklich durch. Die Tätigkeit, die er in dieser Zeit entfaltet hat, erheischt höchste Bewunderung. Er begnügte sich nicht mit der Erfüllung seiner großen Kapellmeisterpflichten, sondern suchte auch durch schriftstellerische Belehrung in der Presse das Publikum zum Verständnis seiner Absichten und für ein näheres Verhältnis zu den aufzuführenden Werken zu gewinnen. Neben der Oper richtete er 1822 regelmäßige Konzerte ein.

Aus sinfonischem Geiste heraus gestaltete er die äußeren Aufführungsverhältnisse der Oper neu: das Orchester wurde anders aufgestellt, der Dirigent wurde zum wirklichen Leiter der Gesamtaufführung, was sich äußerlich darin kundgibt, daß er von nun ab vom Pulte und nicht, wie vorher, vom Klavier aus dirigiert. Das Glück der Liebe, das er in der 1817 mit Marianne Brandt geschlossenen Ehe gefunden hatte, verlieh ihm die Kraft, neben der reichen Berufstätigkeit noch die Zeit zu eigenem künstlerischem Schaffen zu gewinnen. 1817—1820 entstand der „Freischütz“ und daneben die Musik zu dem Schauspiel „Preziosa“, die schon im Oktober 1820 herauskam; am 20. Oktober 1823 wurde in Wien „Euryanthe“ gegeben; dann rang sich der brustkranke Mann, im Bewußtsein der Pflicht, für seine Familie zu sorgen, noch den „Oberon“ ab, den er am 20. April 1826 als Todgeweihter in London aufführte. Am 5. Juni ist er hier fern der Heimat gestorben. 1844 wurden seine Gebeine nach Dresden überführt, wobei Richard Wagner seine begeisterte Gedenkrede auf ihn hielt.

Mit dem „Freischütz“ beginnt für unser Volk der innere seelische Zusammenhang mit der Opernbühne. Die hier gegebene Verklärung des deutschen Volkswesens ist so losgelöst von jeglicher Tendenz, so erhaben über alles von zeitlichen und äußeren Verhältnissen Bedingte, daß das Werk frisch und unverwelklich bleiben muß, solange überhaupt noch für deutsches Wesen ein Gefühl vorhanden ist. Wunderbar ist, wie die Musik mit ganz natürlicher Sicherheit, an allem Theoretischen vorbei, die Lösung der schwierigsten Pro-

Digitized by Google

bleme findet. Die Oper hat Dialoge, bleibt also äußerlich im Singspiel stecken; dennoch wirkt sie überall als großes Drama durch die Wahrheit des gesamten Erlebens, durch die Bedeutung, die selbst dem Scherz als Äußerung der Volksart zukommt. So wirkt es gar nicht stilwidrig, daß der in der Sinfonie herangebildete Orchesterstil mit ganzer Fülle und Prächtigkeit Verwendung findet. Fast noch wunderbarer ist, wie aus dem deutschen Volkslied heraus die deutschem Empfinden entsprechende dramatische Szene geschaffen wird.

In solchen Augenblicken durchbricht der gesunde Instinkt des Volkstums alle Schranken. Der Jubel, mit dem der „Freischütz" aufgenommen wurde, durchtönte alle deutschen Lande. Die Kritik allerdings hatte überall zu mäkeln und fand keine Freude. Nur der große Einsame in Wien fühlte, was hier geschaffen war. „Das sonst weiche Männel", sagte Beethoven zu Rochlitz, „ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muß der Weber Opern schreiben. Gerade Opern, eine über die andere und ohne viel daran zu knaupeln. Der Kaspar das Untier! Steht da wie ein Haus! Überall, wo der Teufel die Tatze reinstreckt, da fühlt man sie". Aber Weber gab nicht, wie man wohl hätte vermuten können, im Stil des „Freischütz" der deutschen Bühne neue Repertoire-Opern: ein Genie wiederholt sich nicht. Er hatte im besten Sinne des Wortes die deutsche Volksoper geschaffen. Er hatte gleichzeitig — man beachtet das viel zu wenig — im Melodrama „Preziosa" sich in einer aus musikalischem Geiste heraus rhythmisierten Versdeklamation versucht. Nun strebte er nach einem neuen einheitlichen Stil für das große musikalische Drama. Daß „Euryanthe" zu einer „Ennuyante" wurde, ist die Schuld der spottschlechten Dichtung der H. von Chézy. Aber das ändert nichts daran, daß Weber hier seine bedeutendste Musik schuf und darüber hinaus den musikdramatischen Stil begründete. Die dramatische Forderung beherrscht die Formgestaltung. Die Gesangsformen werden erweitert, rezitativische Stellen eingeschoben, aus dem Bedürfnis nach Einheitlichkeit wird, zum erstenmal in einer ernsten deutschen Oper, der Dialog verdrängt. Auch die enge Verbindung der Musik mit dem Geschehen ist hier angebahnt. Mit bestimmten Vorgängen verknüpfen sich bestimmte Melodiebildungen so innerlich, daß sie naturgemäß wiederkehren, wenn das Geschehen und Empfinden eine Erinnerung daran wachruft: das Leitmotiv ist hier vorgebildet. Selbst im äußeren dramatischen Zuschnitt des Ganzen fühlt man, wie Wagners „Lohengrin" auf „Euryanthe" steht. — Den „Oberon" schrieb Weber als kranker Mann; in der Entwicklungsgeschichte des Musikdramas gebührt dem Werk keine Stellung. Dagegen schuf es den vorbildlichen Charakter für die musikalische Schilderung der Elfen- und Geisterwelt, und die Farbenglut, mit der der Orient veranschaulicht wird, steigerte in höchster Weise die malerischen Fähigkeiten der Musik.

Was den Schönheitsoffenbarungen Mozarts, der gewaltigen Größe Beethovens nicht gelungen war, hatte die viel bescheidenere und einfachere

Digitized by Google

Erscheinung Webers erreicht: ein auf dem Bewußtsein des innersten Volkstums beruhendes Verhältnis des deutschen Volkes zur deutschen Musik. Den Weg zu Mozart und zu Beethoven haben die Deutschen erst später gefunden, noch später den zu Bach. Es war die Liebe, die den Weg zu Weber finden ließ. Wie Wagner es in seiner Gedenkrede gesagt: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du! . . . Nun läßt der Brite dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche; du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen!" —

Als Webers Fortsetzer auf dem Wege zu Wagner gilt Heinrich Marschner (1795—1861). Wir werden ja erkennen, daß Wagners Musikdrama in seinem Wesentlichsten nicht vorbereitet werden konnte. Marschners Nähe beruht auch mehr darin, daß er Webers Streben nach dramatischer Wahrheit und Einheitlichkeit fortsetzte. Er war 1824 von Weber nach Dresden gezogen worden und ging nachher über Leipzig nach Hannover (1831), wo er bis 1859 die Oper leitete. Von den zahlreichen Opern Marschners haben sich „Der Vampyr" (1828), „Hans Heiling" (1833) und in geringerem Maße „Templer und Jüdin" (1829) auf der Bühne behauptet. Man darf sich nicht wundern, daß sie durch Wagners Musikdramen viel mehr verdrängt worden sind als Webers Werke. Ein so trefflicher Musiker Marschner zweifellos war, ist er eigentlich doch überall von Weber abhängig, dessen Ursprünglichkeit ihm fehlt. „Templer und Jüdin" ist durch die „Euryanthe" angeregt und weist in der äußeren Erscheinung ebenfalls vielfach auf Wagners „Lohengrin" hin. Marschners Sonderart war eine etwas robuste Romantik, in der er das Dämonische zum Angelpunkt seiner zwei bedeutendsten Opern machte. Sieht man genau zu, so empfindet man dieses Dämonische als mehr dekorativ; Lord Ruthwen und Hans Heiling leben durch die starke Liebesleidenschaft, in der das heiße Blut eines kräftigen irdischen Mannes pulsiert. Gewiß, „Hans Heiling" wirkt als Vorläufer des „Fliegenden Holländers"; aber gerade das Verhältnis des Menschen zum Dämonischen ist grundverschieden. Bei Marschner lebt nichts von Wagners Erlösungssehnsucht; die derbe Gesundheit verhilft sich recht egoistisch zum Siege. Vielleicht liegt doch in diesem mehr äußerlichen Verwerten des Wunderbaren der Grund, daß Marschners Werke jetzt so schnell veralten. Jedenfalls erweisen sich die volkstümlichen Szenen als viel lebendiger, weil erlebter. Wie Weber hat auch Marschner die Opernarie gern durch das Lied ersetzt, ein Streben, das der ganzen romantischen Richtung blieb. Geschichtlich ergibt sich daraus die Verwandtschaft mit dem Singspiel, kunstpolitisch ist es vom höchsten Segen, weil auf diese Weise am leichtesten gute Lieder ins Volk zu bringen sind.

Zur gröberen, aber im Volke unverwüstlichen Räuberromantik führt dann „Das Nachtlager von Granada" (1834), die einzige der dreißig Opern Konradin Kreutzers (1780—1849), die dank den schönen Chören und hübschen

Digitized by Google

Liedern heute noch lebt. Auch von Kreutzers Männerchören werden manche (z. B. „Die Kapelle", „Der Tag des Herrn") heute noch gern gesungen.

Es läßt sich nun von Weber, Spohr, Kreutzer her eine Linie der romantisch gefärbten Oper bis auf die Gegenwart herunterführen. Für das Musikalische kommt noch der Einfluß Mendelssohns und Schumanns, der selbst mit seiner „Genoveva" (1850) hierhergehört, hinzu; dagegen ist die Einwirkung von Wagners Musikdrama nur äußerlich. Ich nenne hier nur jene Musiker, deren Schaffen in der Oper den Schwerpunkt hat. Nachhaltige Wirkungen hat keiner ausgeübt. Die dichterische Welt dieser Komponisten hat mit der großen echten Romantik kaum mehr etwas gemein. Sie deckt sich mehr mit jener Neuromantik der Literatur, die am erfreulichsten durch Scheffel, zumeist aber recht unerquicklich durch die „Sang"-Poeten vom Schlage Julius Wolffs und Rudolf Baumbachs vertreten ist. Hinzukommt als befruchtend der historische Roman, natürlich auch die Sage; die Volkstümlichkeit ist sentimental zugestutzt nach den Rezepten Berthold Auerbachs oder der Düsseldorfer Genremalerei.

Eine liebenswürdige, vornehme Natur war der vielseitig begabte Franz von Holstein (1826—1878), dessen bestes Werk „Der Heideschacht" (1868) unserer Bühne wohl erhalten bleiben sollte. Auch manche seiner Lieder (z. B. die Waldlieder op. 1 und 9) ergreifen durch ihre etwas wehmütige Schönheit. Jos. Abert (1832) hat Scheffels „Ekkehard" (1878) in den Mittelpunkt einer Oper gestellt, nachdem er zuvor schon „Astorga" (1866) und „König Enzio" (1862) gefeiert hatte. Seine orchestralen Werke zeigen noch deutlicher, daß er in rein musikalischer Hinsicht von der Moderne doch vielfach beeinflußt worden ist. Im Grunde zur „großen" Oper gehören Edmund Kretschmers (1830—1908) erfolgreichste Bühnenwerke „Die Folkunger" (1874) und „Heinrich der Löwe" (1877). Er ist auch ein sehr gediegener Vertreter der Chorkomposition. In dieser liegt auch die Stärke von Bernhard Scholz (1835—1916), wie „Das Siegesfest" und „Das Lied von der Glocke" zeigen. Für die Oper fehlt ihm eigentliches dramatisches Leben, und „schöne" Musik vermag das nicht zu ersetzen („Morgiane", „Golo", „Trompeter von Säckingen", „Ingo"). Das gleiche gilt von Karl Grammann (1842—1897), dessen „Melusine" (1875) stellenweise von schöner Farbigkeit ist. Von Heinrich Hofmann (1842—1902) mochte man nach dem „Ännchen von Tharau" (1878) eine gute Volksoper erwarten; doch hat er diese Hoffnung nicht erfüllt. Am erfreulichsten wirken die klangschönen Chorwerke („Waldfräulein", „Nornengesang", „Haralds Brautfahrt" u. a.) und die sinnfreudigen Klavierstücke. — Um die sogenannte Volksoper ist es überhaupt recht traurig bestellt. Sentimentalität und schablonenhafte Charakteristik in Handlung und Musik ist durchweg ihr Kennzeichen. Die großen Erfolge, die Viktor Neßler (1841 bis 1890) mit den in jeder Hinsicht seichten, in den Mitteln unvornehmen Opern „Der Rattenfänger von Hameln" (1879), „Der wilde Jäger" (1881)

Digitized by Google

und „Der Trompeter von Säckingen“ (1884) gewann, lassen sich aus der Beliebtheit der verarbeiteten Stoffe allenfalls erklären; aber ein bedauerliches Zeichen bleibt es, wenn Gesänge, die den elementarsten Regeln sinngemäßer Deklamation Hohn sprechen, eine so beängstigende Verbreitung erlangen konnten, wie sein „Behüet dich Gott“. Nicht viel höher, wenn auch die Chöre nicht ganz so im Liedertafelstil gehalten sind, stehen die Opern Ferd. Langers (1839—1905), unter denen „Der Pfeifer von Hardt“ (1894) die erfolgreichste war.

Noch viel unsympathischer, als diese immerhin bescheiden auftretenden Komponisten sind jene völlig charakterlosen Musiker, die in jedem Erfolg eine neue Mode wittern und dann sofort mit einem großen Werke „modernster“ Mache auf dem Platze sind. Der Typus dieser in Übergangszeiten immer vorhandenen Dramatiker ist der aus Ungarn stammende Karl Goldmark (1830—1915). Den ersten starken Bühnenerfolg gewann er mit „Der Königin von Saba“ (1875), zu der Verdis „Aida“ die Anregung gegeben hatte. Als Wagners „Parsifal“ die Verwendbarkeit der Mystik für die Bühne dartat, kam Goldmarks „Merlin“ (1886); den Erfolg von Humperdincks „Hänsel und Gretel“ sollte „Das Heimchen am Herd“ (1896) fruchtbar machen; die durch Bungert wachgerufene Aufmerksamkeit für die homerische Welt suchte eine „Briseïs“ auszunutzen. Allmählich scheint man der in ihrer aufdringlichen Farbengebung doppelt unwahr wirkenden Musik Goldmarks überdrüssig geworden zu sein, denn die „deutsche“ Oper „Götz von Berlichingen“ (1902) fand ebensowenig Erfolg wie „Das Wintermärchen“ (1907).

Daß deutsche Komponisten noch nach Mozart und Weber, ja noch nach Wagner beim Ausland in die Schule gingen, ist am ehesten begreiflich bei der komischen Oper. Der mecklenburgische Freiherr Friedrich von Flotow (1812 bis 1883) war überdies durch seinen Bildungsgang in unmittelbare Berührung mit Meistern wie Boieldieu und Auber gekommen. Leider war das einzige „Deutsche“, was er in das sonst den Franzosen treulich abgelauschte Rezept mischte, eine dick aufgetragene Sentimentalität. Die Tatsache, daß stimmbegabte Tenöre in den gewöhnlichen Schmachtweisen des „Alessandro Stradella“ (1844) und der „Martha“ (1847) — nur diese leben noch von seinen zwanzig Opern — ihre Stimmen glänzen lassen können, hat diesen Werken eine Volkstümlichkeit verschafft, die für eine künstlerische Volkserziehung eine schwere Schädigung bedeutet. — Mit ähnlichen Mitteln arbeitete der Mähre Ignaz Brüll (1846—1908), dessen Sentimentalität aber die gefälligere österreichische Form hat. Am wertvollsten unter seinen Opern sind „Das goldene Kreuz“ (1875) und „Gringoire“ (1892). Auch seine Instrumentalwerke zeigen gute Arbeit, gefällige Rhythmik und hübsche Melodie, sind aber oberflächlich in Empfindung und Gehalt. (4 Klaviersuiten, Orchesterserenaden, Ouvertüren, eine Sinfonie und viele Lieder.)

Zu welchen glücklichen Ergebnissen die Verbindung der leichten Stilelemente der italienischen opera buffa mit deutschem Liedempfinden bei

Digitized by Google

gründlicher deutscher Schulung und geschickter Verkleinerung des deutschen Orchesterstils führen könnte, bewies seit Mozart zum ersten- und leider fast einzigenmal Otto Nicolais 1849 in Berlin gegebene Oper „Die lustigen Weiber von Windsor". Der 1810 in Königsberg geborene Komponist hatte die gründliche Schule C. Kleins und Zelters durchgemacht, bevor er in Italien mit zahlreichen Tageserfolgen zu einem echten „Maëstro" gestempelt wurde. Zu seinem Glück kam er 1841 nach Wien, wo er sich auch durch die Einführung der „philharmonischen Konzerte" verdient machte, und 1847 nach Berlin. Hier überlebte er die Erstaufführung seines Meisterwerkes nur um acht Wochen und starb den 11. Mai 1849. Es gehört zur Tragik in der Geschichte der deutschen komischen Oper, daß auch dieses Werk nicht von vorbildlicher Wirkung für einen deutschen komischen Stil geworden ist.

Das Verdienst, das alte deutsche Singspiel als volkstümliche Unterhaltungsoper neu belebt zu haben, gebührt Albert Lortzing. (Geb. 23. Oktober 1801 zu Berlin, 1833—1850 mit kurzen Unterbrechungen in Leipzig, dann bis zu seinem Tode am 21. Januar 1851 in Berlin.) Lortzing ist der rechte deutsche Kleinbürger vor 1848, aber in jener liebenswürdigen Form, die Ludwig Richters Zeichnungen festhalten. Ein guter, wohlwollender, hilfsbereiter Mann; ein braver, fleißiger Familienvater; ein heiterer, genügsamer Mensch, voll warmer Empfindung und jener dichterischen Stimmung, der die Kunst willkommene Verschönerung des Lebens, nicht aber tiefgreifendes Lebenselement ist. Das Große, Starke, Leidenschaftliche, Erschütternde fehlt. Lortzings Opern haben ihren eigenartigen Wert ebensogut vermöge dieses Fehlenden, wie durch ihren Besitz. Man kann das schon daraus erkennen, daß sie dann ihre Bedeutung für den Spielplan gewannen, als die große Kunst Wagners diesen zu beherrschen anfing. Heute ist Lortzing nach Wagner der meist aufgeführte deutsche Komponist. Vom rein künstlerischen Standpunkt muß man das als übertriebene Wertschätzung empfinden; es offenbart sich aber darin das ganz berechtigte Verlangen weiter Volkskreise nach einer harmlosen, gesunden und deutsch empfundenen Unterhaltungsoper. Lortzings Opern entsprechen für deutsches Fühlen der französischen Spieloper und der italienischen **opera buffa**. Darin liegt ihre große Bedeutung. Sie sind im besten Sinne Unterhaltungskunst für das Volk. In solchen Fällen bedeutet Volk wieder die ganze Nation. Für den Gebildeten ist eine derartige Oper das lustige Verbringen einer müßigen Stunde, für das einfache Volkskind eine dichterische und musikalische Ergötzung. Gerade weil diese Werke: „Die beiden Schützen" (1837), „Zar und Zimmermann" (1837), „Wildschütz" (1842), „Undine" (1845), „Waffenschmied" (1846) so anspruchslos auftreten, sind sie liebenswert. Bei genauerer Betrachtung gewinnen die Werke auch rein musikalisch. Vor allem „Der Wildschütz" trifft z. B. in der Billardszene einen so feinen und leichten Unterhaltungston, wie die deutsche Oper sonst kaum wieder. Wie köstlich ist ferner hier das Hineinziehen des Tagesereignisses

Digitized by Google

in der lustigen Karikatur der Griechenschwärmerei. Freilich gehört zu solchen Werken auch die genaueste Bühnenkenntnis und ein wirklich reiner Sinn, der alle Zweideutigkeiten, jede geschmacklose Roheit zu vermeiden weiß. Die „Veredelung", die die Vorlagen durch Lortzings Textbearbeitung fast immer erfahren haben, sollte in der Hinsicht vorbildlich werden. Als kulturelles Erziehungsmittel sind Lortzings Werke sehr hoch zu bewerten; sie sind das beste Gegenmittel gegen die in jeder Hinsicht gemeine Operette und Posse.

Viertes Kapitel

Der Chorgesang

Musikfeste und Männerchorwesen

Das 19. Jahrhundert hat im öffentlichen Musikleben eine starke Umwandlung erfahren. Die Musik ist in vorher ungeahntem Maße wieder zur Öffentlichkeitskunst geworden. Für die Instrumentalmusik liegt der Fall mehr so, daß die breite Bevölkerung in viel stärkerem Maße als früher zum Genuß öffentlich dargebotener Musik gelangt. Den charakteristischen Ausdruck aber erhält die öffentliche Musikpflege durch den Chorgesang.

Es ist ein häufiger Fehler unserer kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise, die künstlerische Entwicklung lediglich aus den Voraussetzungen und Forderungen der Kunst selbst erklären zu wollen. Damit sie zu wahrhafter Wirkung gelange, muß die Kunst ein Stück Leben werden, mit dem Leben verwachsen. Dann aber kommt es von selbst dahin, daß dieses Leben an die Kunst Forderungen stellt, durch diese Nachfrage das Angebot beeinflußt, ja unter Umständen sogar auf die innere Gestalt bestimmend wirkt. Ein besonders lehrreiches Beispiel dieser Wechselwirkung zwischen Leben und Kunst bietet der Chorgesang.

Es ist ein Fehler, allen mehrstimmigen Gesang schlechthin als Chorgesang aufzufassen, da sich mit dem Worte „Chor" die Vorstellung von einer beträchtlichen Sängerzahl verbindet. Die ganze kunstmäßige mittelalterliche Kirchenmusik war polyphon, d. i. mehrstimmig. Aber auch soweit sie reine Gesangsmusik war und nicht, wie die neueste Forschung ziemlich sicher bewiesen hat, auf instrumentale Mitwirkung rechnete, war sie nur in geringem Maße das, was wir heute unter Chormusik begreifen. Selbst die weltberühmte Sixtinische Kapelle der römischen Päpste, mit deren Namen die große Überlieferung des unbegleiteten mehrstimmigen Kirchengesanges eng verknüpft ist, hat immer nur über eine so beschränkte Zahl von Mitgliedern verfügt, daß die einzelnen

Digitized by Google

Stimmen nur schwach besetzt waren, jedenfalls mit der Art unserer heutigen Chöre nicht verglichen werden kann. Der weltliche mehrstimmige Kunstgesang vollends, z. B. die feinen Madrigale oder die kunstvollen Bearbeitungen der Volkslieder, waren im Grunde immer eine Art von Kammermusik. Zumeist war jede Stimme nur einfach besetzt. Das hat natürlich die Art der mehrstimmigen Bearbeitung stark beeinflußt; bei starken Stimmbesetzungen hätte man niemals eine solche Kunstfertigkeit voraussetzen dürfen, wie sie diese Gesänge erheischen.

Anders entwickelten sich die Verhältnisse im protestantischen Deutschland. Als Luther den Gesang in der Landessprache zum amtlichen Kirchengesang erhob, dachte er zunächst nicht an einen einstimmigen Gemeindegesang. Auch seine eigenen Choräle erschienen zuerst in kunstvollen mehrstimmigen Sätzen, die einen geschulten Kirchenchor voraussetzten. Aber der Geist dieses neuen Chorgesangs war ein anderer. Die Choralmelodien bekamen die Bedeutung von Volksliedern, sie wurden zu einem heiligen Besitz jedes Gläubigen, dem ihr Gesang seine wesentliche Mitbetätigung am Gottesdienste bedeutete. Das hatte die rein musikalische Wirkung, daß die eigentliche Melodie nun durchweg in die Oberstimme verlegt wurde, während sie früher meistens vom Tenor, der davon ja sogar seinen Namen hatte, gesungen worden war, während die anderen Stimmen nach Luthers Ausdruck „ringsumher spielten und sprangen". Wollten sich jetzt bei einer mehrstimmigen Bearbeitung die anderen Stimmen gegen die von der Gemeinde mitgesungenen Oberstimme behaupten, so mußten sie natürlich stärker besetzt werden. Anderseits brachte es die Natur des evangelischen Gottesdienstes mit sich, daß auch der ganze Kirchengesang aus einem Vorrechte einzelner — in der katholischen Kirche gehört der Chorsänger unter die „niederen" Weihen — zu einer Gemeindeangelegenheit wurde. Man kann sich leicht vorstellen, daß sich die stimmbegabten Gemeindemitglieder mit Freuden zu den ihrem Stimmcharakter entsprechenden Gesangsleistungen herandrängten. Und wenn auch aus alter Überlieferung der eigentliche Kirchenchor einen mehr geschlossenen „berufsmäßigen" Charakter behielt, so waren doch diese außenstehenden Adjutores, d. i. Helfer, für alle größeren Choraufführungen sehr willkommen. Gerade in der evangelischen Kirchenmusik erfuhr nun der Chorgesang eine immer bedeutsamere Ausgestaltung, nicht nur in den kunstreichen Choralbearbeitungen, sondern vor allem auch in den Chören der Kantaten und Passionen. Natürlich aber hat unser Joh. Seb. Bach bei der Schöpfung seiner gewaltigen Kantatenchöre niemals an jene gewaltigen Chorscharen denken können, die heute für derartige Aufführungen aufgeboten werden. Dazu waren ja schon die gesamten Verhältnisse viel zu klein, unsere damaligen deutschen Städte hatten eine viel zu bescheidene Einwohnerzahl.

Neben dieser Entwicklung in der Kirche gingen einige andere bedeutsame Strömungen her. Durch das Elend des Dreißigjährigen Krieges war der

Digitized by Google

vordem so blühende Garten des deutschen Volksliedes verwüstet worden. Er ist in der früheren Art nicht mehr zum Blühen gekommen. Aber in der schrecklichen inneren Not und der Kargheit aller äußeren Verhältnisse, wurde gerade die Musik dem Deutschen ein dringlicheres Lebensbedürfnis, als je zuvor. Sie bot auch das billigste Mittel einer feinen Geselligkeit. Für die gebildeten Kreise entwickelte sich diese als eine Art von Kammermusik, die die denkbar verschiedenartigste Zusammensetzung von Gesangs- und Instrumentalstimmen aufwies. Schlimmer war die Lage für das Volk, ihm mußte gewissermaßen erst ein neues Lied geschaffen werden, was um so schwieriger war, als die deutsche Lyrik auf lange Zeit gerade für den echten Volkston völlig versagte. Am ehesten befriedigte auch hier das geistliche Lied, das auch der gedrückten, vielfach in den Pietismus flüchtenden Seelenstimmung entgegenkam. Aber es hat auch in geistlichen Kreisen — man denke an den Hamburger Rist — niemals an Männern gefehlt, die ein volkstümliches weltliches Lied auch aus erzieherischen Gründen erstrebten. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts sahen sich diese Bemühungen von Erfolg gekrönt; es erwuchs ihnen auch im Singspiel eine starke Hilfe, denn immer ist die Bühne das beste Mittel zur raschen Verbreitung neuer Lieder gewesen.

Wohl hatte diese Liedkomposition zunächst das häusliche Singen im Auge, dachte also an das instrumental begleitete Lied. Aber man betonte doch bald grundsätzlich, daß die Singstimme für sich allein bestehen müßte, und erkannte als Vorbedingung für ein wirkliches Volkslied die Singmöglichkeit im Freien, wo eine instrumentale Begleitung nicht zur Verfügung stand. Da wäre es nun merkwürdig gewesen, wenn man nicht auf die Mehrstimmigkeit gekommen wäre. Das studentische Singen und sonstige gesellige Veranlassungen, z. B. die Freimaurersitzungen, brachten auch ihrerseits ähnlich gerichtete Bedürfnisse. (Vgl. dazu 6. Buch, Kap. 4, Abs. 4 und 8. Buch, Kap. 1, Abs. 1.)

Inzwischen erwuchsen neue Anregungen von großer Fruchtbarkeit. England hatte immer an der Pflege des mehrstimmigen Gesanges festgehalten, den es außerhalb der Kirche zur Verschönerung seiner Musikfeste nützte. Händel hatte diese günstigen Vorbedingungen in großartigster Weise fruchtbar gemacht für seine Oratorien, deren Schwergewicht er in die Chöre legte, für die er allerdings mit Chormassen rechnete, wie man sie bis dahin in Deutschland gar nicht gekannt hatte. Der Ruf der Händelschen Werke mußte natürlich auch in Deutschland den Wunsch wecken, sie zu öffentlichen Aufführungen zu bringen. Aber erst, als der allbeliebte Haydn seine ganz aus der deutschen Seele heraus gehaltenen Oratorien „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“ schenkte, ward der Wunsch zum festen Willen, der sich den Erfüllungsweg bahnte. Da man keine Chöre hatte, die so große Aufgaben bewältigen konnten, mußten sie eben geschaffen werden. Allerdings war auch die Zeit eine andere geworden. Es ist sehr bezeichnend, daß die erste derartige Gründung, die der Berliner Singakademie, ins Jahr 1790 fiel. Die französische Revolution hatte

Digitized by Google

auch in Deutschland das Selbstbewußtsein des Bürgertums und seine Unternehmungslust außerordentlich gesteigert. In dem halben Jahrhundert, seitdem nun schon die Oratorien Händels vorlagen, hatte man abgewartet, ob nicht der Hof sie dem Volke darbieten würde, wie es ja mit der Oper der Fall war. Jetzt griff das Bürgertum zur Selbsthilfe. Dem Berliner Beispiel folgten mit der Gründung von Singvereinen 1800 Leipzig und Stettin, 1802 Dresden usw.

Doch waren nur wenige deutsche Städte groß genug, um aus eigenen Mitteln diese zahlreichen Musikkräfte aufzubringen. In der Zeit des tiefsten nationalen Druckes wurde zum erstenmal der Gedanke verwirklicht, durch Zusammenlegen der Kräfte zahlreicher benachbarter Orte sich für diese großen Aufgaben stark genug zu machen. Man wollte eben um jeden Preis die Erhebung und Stärkung durch die Kunst.

Es ist das Verdienst des Kantors G. Fr. Bischoff (1780—1841), das erste derartige „Musikfest" zustande gebracht zu haben. Am 20.—21. Juni 1810 wurde es in Frankenhausen unter Spohrs Leitung begangen. Das Beispiel fand denkbar stärksten Anklang. Überall wurden Provinzialverbände von Gesangvereinen gegründet. Für die zwanziger und dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts sind die Musikfeste geradezu die charakteristischste Erscheinung des Musiklebens. Sie haben sich in einzelnen Nachzüglern bis auf unsere Tage erhalten, erfüllen aber nicht mehr oder noch nicht wieder eine so bedeutende Aufgabe wie früher.

Während die großen Singvereine mit Notwendigkeit aus der musikalischen Entwicklung hervorgehen, indem erst sie die Verlebendigung vorhandener Kunstwerke ermöglichen, hat die Entstehung der Männerchöre ganz andere Ursachen und wirkt rein musikalisch betrachtet als Willkür. Allerdings hatten schon die volkstümlichen Bestrebungen der Berliner Liederschule mehrfach dazu geführt, für gesellige Zwecke einfache mehrstimmige Gesänge zu schaffen, und aus verwandten Gründen hatte die Freimaurerei diese Übung aufgenommen. Aber wie für das Aufblühen der Singvereine und Musikfeste wurde auch für die Entwicklung des Männerchorwesens die Umgestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse entscheidend. Nach der französischen Revolution war die bürgerliche Gesellschaft schnell zu einer Macht herangewachsen, die ihre eigene gesellschaftliche Unterhaltung haben wollte. Diese Gesellschaft war breiter; die Kammermusik, zu der man in diesem „gesellschaftlichen" Sinne auch das mehrstimmige weltliche Singen rechnen kann, hatte den bisherigen Rahmen gefüllt; jetzt reichte sie nicht mehr aus. Die Musik kam jetzt immer mehr aus dem Haus in den Konzertsaal, aus den Händen der Liebhaber in die der Berufsmusiker. Da bot der Gesangverein den musikalischen Laien-Massen Gelegenheit zur Betätigung. Es ist sehr bezeichnend, daß fast gleichzeitig die Blüteperiode des modernen Tanzes (im Walzer) als bürgerlicher Unterhaltung begann im Gegensatz zu den „exklusiven" Kunsttänzen der vorangehenden Zeit.

Digitized by Google

In besonderem Maße beruht die Entwicklung des Männerchorwesens auf diesen allgemeinen Verhältnissen. Das ergibt sich mit Notwendigkeit schon daraus, daß jener musikalische Grund, der die großen gemischten Chöre notwendig gemacht hatte, hier nicht vorhanden war. Man geht sicher nicht fehl, wenn man als ersten Anreiz zur Gründung von Männergesangvereinen den Wunsch nach geselligem Verkehr ansieht. Man darf auch in der Musikgeschichte nicht immer mit nur idealen Vorstellungen arbeiten. Die Deutschen um die Wende des 18. Jahrhunderts liebten auch, wie die alten Germanen, das Zusammensitzen bei einem guten Trunk, den sie sich mit viel guten Reden und mit Gesang würzten. Man kann es sich so leicht vorstellen, wie aus der Tätigkeit in einer Singakademie bei der Männerwelt der Wunsch nach gemeinsamem Verkehr außerhalb des Vereins entsprang, und zwar ohne Damen. Der Name „Liedertafel", den sich die vierundzwanzig männlichen Mitglieder der Berliner Singakademie beilegten, die sich am 20. Dez. 1808 unter Zelters Vorsitz versammelten, bekundet diesen geselligen Ursprung. In England war es auf gleiche Art bereits im 18. Jahrhundert zu „Klubs" gekommen.

Auch die rein musikalische Ahnenreihe des vierstimmigen Männergesangs weist auf eine solche Geburtsstätte zurück. Denn nicht auf gelegentliches Vorkommen mehrstimmigen Männergesangs in anderer Umrahmung, erst recht nicht wenn er instrumental begleitet ist, darf man zurückgehn, sondern auf Kompositionen, die ihrer ganzen Art nach einem ähnlichen Ziel zustrebten. Und da stehen an der Spitze die 1788 erschienenen vierzehn Männerquartette von Michael Haydn (1737—1806), des größeren Josef als Salzburger Kapellmeister wirkendem Bruder. Die Geburtsstätte aber ist das „Haydn-Stübl" im Peterskeller, wo sich der trinkfrohe Meister mit drei Musikfreunden zusammenfand. Das Gesangsquartett erweiterte sich bald zum kleinen Chor. Haydns Quartette, die sich allmählich auf fünfzig vermehrten, gewannen auch in Norddeutschland große Beliebtheit.

Auch die Mitglieder der Berliner „Liedertafel" waren zunächst ausschließlich Komponisten, Dichter und Berufssänger. Diese „artistische" Zusammensetzung ist aber gerade ein Beweis für den „geselligen" Zweck, genau so wie die Bestimmung der etwas freieren „Magdeburger Liedertafel" (1848), daß nur Vomblattsänger aufgenommen werden dürften. Man wollte eben keinerlei künstlerische Mühe und Vorbereitung nötig haben, sondern sich die gesellige Zusammenkunft nur durch einige Lieder würzen. Da für den Anfang nur wenig Literatur vorhanden war, schuf man sie sich derart, daß die Mitglieder selbstgedichtete und selbstkomponierte Lieder vortrugen, die, sobald sie gut befunden wurden, von allen Mitgliedern in ihre Notenbücher eingetragen werden mußten. Die Berliner Liedertafel hat sich so einen Schatz von 500 Liedern geschaffen. Von diesem ging dann eine starke Anregung auf weite Kreise aus. Die strengen künstlerischen Anforderungen

Digitized by Google

an die Mitglieder der Liedertafel konnten um so eher schwinden, als die betreffende Literatur sehr einfach war. Sie war ja zum Vomblattsingen bestimmt, machte also auch richtigen Dilettanten keine Schwierigkeiten, wenn ihnen die Zeit zur Vorbereitung gegeben war. Damit waren also besondere Männerchöre ins Leben gerufen. Die ausgedehnte Möglichkeit gemeinsamer geselliger Freuden und ungezwungenen Zusammenseins, die diese Vereine naturgemäß vor den „gemischten" Chören voraus hatten, machten die Männerchöre sehr schnell beliebt. Sie wurden bald aus den Künstlergesellschaften, die sie anfänglich gewesen waren, zu echt volkstümlichen Vereinen.

So traf dann diese norddeutsche Bewegung mit der schweizerisch-süddeutschen zusammen. Hier hatte Hans Georg Nägeli (1773—1836) eine rege Tätigkeit entfaltet. Als Musikverleger sorgte er durch Neudruck für die Verbreitung Händels und Bachs. Um diese Werke aufführen zu können, gründete er 1805 in Zürich ein „Singinstitut", das etwa der Berliner Singakademie entsprach. Nägeli aber, der selber jahrelang als Gesanglehrer an einer Volksschule wirkte, war eine viel volkstümlichere Natur, als die Berliner Fachmusikerkreise. Er hatte die Bedeutung der Musikpflege für das Volk erkannt und wirkte durch Wort, Schrift und Tat für Verbreitung des Gesangs. Aus solchen Erwägungen heraus kam er zum Männerchorgesang. Dieser stand also hier im Süden gleich auf der volkstümlichen Grundlage, zu der er sich im Norden erst aus geselligen Veranstaltungen hindurcharbeiten mußte. Der Umstand, daß im Süden das Volkslied noch lebendiger war, wirkte auch in diesem Sinne. 1824 folgte den Schweizern der Stuttgarter „Liederkranz". Die Württemberger erhielten in Friedrich Silcher (1789 bis 1860) den Mann, der, obwohl Universitäts-Musikdirektor, sich doch ein so volkstümliches Fühlen bewahrt hatte, daß seine Bearbeitungen von Volksliedern am meisten zur Pflege des Volksliedes in den Männerchören beigetragen haben. In manchen seiner eigenen Lieder traf er aufs beste den Ton jener echten Volkslieder, von denen der schwäbische Dichter J. G. Fischer schön sagt: „Man macht sie nicht, man singt sie bloß."

Die Männerchöre fanden in Stadt und Land eine ungeheure Verbreitung. Nägeli konnte bereits 1834 rühmen, daß die Schweiz „wenigstens 20 000 kunstgerecht zu nennende Figuralsänger, welche Mitglieder von Vereinen sind", habe. Ganz entsprechend den Musikvereinen schlossen sich auch die Männerchöre zu Provinzialverbänden zusammen, die zum „Deutschen Sängerbund" vereinigt sind. Es gibt jetzt 113 (davon 36 im Auslande) solcher „Bünde", die den „Deutschen Sängerbund" mit über 190 000 Mitgliedern bilden. Schon 1830 begann man mit gemeinsamen „Liederfesten", die sich vielfach zu regelmäßig wiederkehrenden Einrichtungen entwickelt haben. („Norddeutsche Liedertafeln" seit 1833; „Märkische Gesangsfeste" seit 1840.) Auch der „Deutsche Sängerbund" hat große Feste gefeiert (1865 in Dresden, 1874 in München, im ganzen acht, das größte 1912 in Nürnberg mit 36 000 Teil-

Digitized by Google

nehmern. Dabei ist der „Deutsche Sängerbund" nicht die einzige Organisation; es gibt daneben auch den „Arbeiter-Sängerbund". Nach dem Vorbild des deutschen Männergesangs haben sich auch in Belgien (seit 1830), Frankreich („Orphéons" seit 1835) und Holland (seit 1840) ähnliche Sängerbünde gebildet; in Nordamerika bildeten sie eines der besten Bindemittel für die zahlreichen Deutschen und wirkten so für die Erhaltung des Deutschtums inmitten der englischen Welt.

Hier sind wir bei der Seite der Wirksamkeit der Männerchöre angelangt, die doch wohl von Anfang an die tiefste Ursache für die gewaltige Verbreitung der Bewegung gewesen ist, die auch durch das stärkste Geselligkeitsbedürfnis nicht so hätte anwachsen können: die politische.

Es war eine Männerzeit um 1810 und im folgenden Jahrzehnt. Erst eine Zeit bitterer Not und drückender Fremdherrschaft, dann die Jahre ruhmreicher Erhebung, darauf die lange Zeit böser Reaktion. Es ist sehr bezeichnend, daß die ersten wirklich volkstümlichen Männerchöre die packenden Weisen sind, die K. M. von **Weber** (1814) den Liedern Theodor Körners lieh. Aber segensreicher noch, als für die Tage des Kampfes, erwies sich der Männergesang für die Jahrzehnte der Reaktion. Als die Fürsten sich weigerten, dem Volke, das „in Waffen" die Throne gerettet, im Frieden das zu geben, was ihm zukam; als man zaghaft vor dem wichtigen Schritt zurückwich, den die Zeit gebot, da wußte das Volk besser, was ihm not tat, als die entweder furchtsamen oder kleinlich auf ihre persönlichen Machtrechte erpichten Fürsten. Jetzt war das Lied zum Künder der Sehnsucht nach dem einigen deutschen Reich. Die Männerchöre waren die Träger dieses Liedes. Tausende von Männern sangen von deutscher Größe in vergangenen Tagen, deutschem Hoffen für die Zukunft. In Millionen erweckte, erhielt ihr Gesang die große Sehnsucht. Unter diesen Umständen gewannen auch die großen Lieder- und Sängerfeste eine wichtige politische Bedeutung, denn sie führten Tausende deutscher Männer aus den sonst so unverbundenen deutschen Gauen zu gemeinsamer Tätigkeit zusammen. Die Gesangsfeste zu Würzburg (1845) und Köln (1846) trugen bereits ganz den Charakter großdeutscher Veranstaltungen. Daher auch Österreichs Gegnerschaft gegen das Männerchorwesen; der Wiener „Männergesangverein" durfte erst 1843 gegründet werden. Um die Lebendigerhaltung des deutschen Einheitsgedankens und die zu dessen Verwirklichung unerläßliche Verbrüderung der deutschen Stämme hat sich der deutsche Männerchorgesang unvergeßliche Verdienste erworben.

Die Darstellung dieser kulturgeschichtlichen Bedeutung des Chorgesangs erscheint mir wichtiger, als eine eingehende Betrachtung der dadurch hervorgerufenen **Chorliteratur**. Das 19. Jahrhundert hat auf dem Gebiete des Oratoriums, das für die Singvereine hauptsächlich in Betracht kommt, keine Werke hervorgebracht, die mit denen Händels, Bachs und Haydns den Vergleich aushalten. Die Männerchorliteratur aber ist beim Streben nach musikalischer Bereicherung vielfach auf Irrwege geraten.

Digitized by Google

Der Hauptversorger für die Bedürfnisse der Musikfeste war durch ein Vierteljahrhundert der Dessauer Hofkapellmeister Friedrich Schneider (1786—1853), während seines Lebens neben Spohr der einflußreichste und volkstümlichste Musiker Deutschlands, heute aber vergessen. In seinen sechzehn Oratorien („Das Weltgericht" 1819, „Die Sündflut", „Christus der Meister", „Christus das Kind", „Gethsemane und Golgatha" usw.) steht er im wesentlichen auf den Schultern Haydns, verleugnet aber auch die Beeinflussung durch die Romantiker nicht. Ähnlich wirkte Bernhard Klein (1793—1823), dessen „David", „Jephta" und „Hiob" durch viele Schönheiten und persönlichen Charakter ausgezeichnet sind. — Die bedeutenden Oratorien Mendelssohns „Paulus" (1836) und „Elias" (1846) wirkten dann vereint mit den immer bekannter werdenden Werken Händels und Bachs auf die folgenden Chorkomponisten, die zumeist auch die Kirchenmusik in diesem Zeitraum vertreten. Die „Berliner Akademiker" betätigten in Lehre und Schaffen grundsätzlich die Rückkehr zur Polyphonie des 16. Jahrhunderts. Der als Komponist belanglose, aber als Lehrer sehr einflußreiche Philipp Rungenhagen (1778—1851) und der als Kontrapunktiker bedeutende Eduard Grell (1800 bis 1886), dessen 16stimmige Messe noch gelegentlich aufgeführt wird, sahen in der Instrumentalmusik geradezu einen Verfall. Nicht so einseitig war Georg Vierling (1820—1901), wie seine Instrumentalwerke zeigen; Erfolge gewann aber auch er nur mit Chorwerken („Constantin", „Raub der Sabinerinnen", „Alarichs Tod"). Innerlicher, als Vierlings auf äußere Wirkung angelegte Chöre, sind die Werke Friedrich Kiels (1821—1885), unter denen das Oratorium „Christus" (1879) die erste Stelle einnimmt. In seinen klar gebauten Instrumentalwerken nähert er sich der Schule Mendelssohns. Auf der Linie zu diesem stehen Max Bruch (geb. 1838, lebt in Berlin), K. M. Reinthaler (1822—1896), Martin Blumner (1826—1901) und Franz Wüllner (1832 bis 1902). Bruch hat sich auf allen Gebieten der Musik versucht, nachhaltige Erfolge aber besonders durch seine Chorwerke mit Orchester („Frithjof", „Odysseus", „Das Lied von der Glocke" u. a.) errungen. Seine Musik klingt vorzüglich und ist mit ausgezeichneter Kenntnis der Stimmverhältnisse geschrieben. So ist es begreiflich, daß Gesangvereine mit Freuden diese Werke ergreifen, trotzdem sie ohne tieferen persönlichen Gehalt sind. Reinthaler, dessen Oratorium „Jephta" einst viel gegeben wurde, war ein Schüler des Beethovenbiographen A. B. Marx (1795—1866), der selber mit den Oratorien „Johannes der Täufer" und „Moses" in dieser Reihe steht. Blumner hatte als Leiter der Berliner Singakademie das beste Werkzeug zur Vorführung seiner Oratorien („Abraham", „Der Fall Jerusalems") und großen Kantaten, denen man auch das achtstimmige „Tedeum" beizählen mag. Noch mehr beruht Wüllners Verdienst in seiner Tätigkeit als Dirigent und Lehrer. Er hat auch eine berühmte Chorgesangschule herausgegeben.

Je näher wir der Gegenwart kommen, um so vielfältiger werden die

Digitized by Google

Bestrebnngen, um so reicher sind die von den Komponisten verarbeiteten Anregungen. Ein nach Selbständigkeit strebender Mann wie L. Meinardus (1827—1896) flüchtete in die uns heute immer fremdartig bleibende Welt der Kirchentonarten (5 Oratorien). Der cäcilianischen Bewegung auf katholischer Seite, die im Stil Palestrinas das Heil sah, entspricht auf evangelischer die Rückkehr zu Bach und Händel. Aber wie schon Brahms über diese beiden zurückging, so auch manche Jüngeren. So erkennt man deutlich Heinrich Schütz als das Vorbild für das wirksame „Passionsoratorium" von Felix Woyrsch (geb. 1860, lebt in Altona). Brahms selber wirkte wieder stark als Vorbild, z. B. auf den feinsinnigen Heinr. von Herzogenberg (1843 bis 1900), der in „Totenfeier", „Erntefeier", „Geburt Christi" u. a. bedeutende Chorwerke geschaffen hat. Für meine Empfinden liegt sein Bestes in den kunstvollen, männlich empfundenen Liedern und den kleinen Klavierstücken. Stärker auf Wirkung angelegt, als die schwer zugänglichen Herzogenbergs, sind die Chorwerke Albert Beckers (1834—1899), unter denen die B moll-Messe und die Reformationskantate obenan stehen. Ebenfalls der Berliner Akademie gehört auch der viel schwächlichere Friedr. Gernsheim (1839 bis 1917) an, dessen große Chorwerke zum Teil nur den Männerchor verwenden („Salamis", „Wächterlied", „Odins Meeresritt") und der Chorballade zustreben. Als Schulbeispiele wertvoll sind seine zahlreichen Kammermusikwerke. — Mit seinem Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" gewann August Klughardt (1847—1902) den Erfolg, der seinen von Wagner beeinflußten Opern („Gudrun", „Iwein") versagt war. Vornehme Empfindung spricht auch aus den zahlreichen Kammer-, Orchester- und Klavierwerken des vielfach neudeutsche Einflüsse mit denen der älteren Romantik vereinigenden Musikers. Als der bedeutendste in diesem Kreise erscheint mir Josef Rheinberger (1839—1901). Er ist durch die Zeitverhältnisse sehr in den Hintergrund gedrängt worden. Zog es ihn doch stark zur Orgel, für die er u. a. in 20 Sonaten wirklich bedeutsame Werke geschaffen hat. Eine höhere Beherrschung der alten kontrapunktischen Kunst und ihrer Künste, als sie Rheinberger besaß, ist kaum zu denken. Sein Fühlen war aber durchaus nicht so konservativ. Daß er den vollen Ausgleich zwischen seinem Empfinden und der Form nicht fand, ist die Tragik seines Lebens. Seine zwölf „Messen" sind unter den wirklich für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmten die musikalisch bedeutendsten der Gegenwart, entsprechen aber nicht überall den cäcilianischen Forderungen und fanden darum keine rechte Verbreitung. Seine zahlreichen Chorwerke zeigen doch vielfache Beziehungen zur neudeutschen Musik, die sich in der Wallenstein-Sinfonie noch überzeugender offenbart. Bedeutend war Rheinbergers Wirksamkeit als Lehrer.

Es wären noch Dutzende Namen von Musikern zu nennen, die in diesen Jahrzehnten Chorwerke geschrieben haben, denen man die Anerkennung gediegenen Satzes, guter Klangwirkung und künstlerischen Empfindens nicht

Digitized by Google

absprechen kann. Wohl aber fehlt überall die eigenartige Persönlichkeit. Schon bei manchen der Genannten wird es dem Leser gewesen sein, als müßten sie viel länger gestorben sein; jedenfalls ist ihr Schaffen für unser heutiges Musikleben bereits tot. Wohl aber scheint es, als gehe die Gattung neuerdings erhöhter Bedeutung entgegen. (Vergl. Buch XII, Kap. 6.)

Bei den starken dramatischen Elementen, die im Oratorium enthalten sind, wäre es seltsam gewesen, wenn man nicht auch jetzt, wie in der Zeit vor Händel, zu einer stärkeren Ausnutzung des Dramatischen gekommen wäre. Bei dem Balladenkomponisten Karl Loewe äußert sich das in einer eindringlichen Schilderung der äußeren Vorgänge und der Szenerie. Die Phantasie der Hörer wird für bildhafte Vorstellung aufs höchste in Anspruch genommen, wenn sie die musikalischen Vorgänge in den Oratorien „Die Zerstörung Jerusalems", „Huß", „Gutenberg" usw. richtig aufnehmen soll. Den Schritt zur geistlichen Oper tat Anton Rubinstein im „Verlorenen Paradies" (1851), „Turm zu Babel" (1872), „Moses" (1887) und „Christus" (1888), ohne nachhaltigen Erfolg, was freilich ebensogut daran liegen kann, daß hier noch mehr als sonst das künstlerische Vermögen Rubinsteins hinter seinem Wollen zurückbleibt, als an der Gattung. Jedenfalls übt Franz Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth" (1862) gerade in szenischer Vorführung eine ganz eigenartige Wirkung aus, der gegenüber jegliches Theoretisieren über die Berechtigung der Gattung zu verstummen hat. Eher ist danach zu überlegen, wie wir derartige Werke als festtägliche Darbietungen unserem regelmäßigen Kunstleben eingliedern könnten. Liszts Vorbild ist bis jetzt am überzeugendsten in dem „Weihnachtsmysterium" Philipp Wolfrums (1854—1919) wirksam geworden, in dem in musikalischer Hinsicht die Vereinigung der modernen Instrumentalcharakteristik mit Bachscher Polyphonie und dem Volksliede sehr bedeutsam angestrebt wird. Eine eigenartige Stellung nimmt F. Dräseke ein.

Für die von der älteren Mendelssohns und Schumanns völlig abweichende Art der Behandlung des Orchesters im Verein mit dem Chore hatte Liszt das stärkste Vorbild in Hektor Berlioz (vgl. Kap. 7), der in „Fausts Verdammung" das gewaltigste weltliche Oratorium der Neuzeit gestaltet hat. Die späteren französischen Tonsetzer sind gerade in ihren Chorwerken von dieser Kühnheit weit entfernt, überhaupt errang die Chorkomposition für Frankreich nicht solche Bedeutung. Neben den Messen und dem Weihnachtsoratorium von Saint-Saëns und den „heiligen Trilogien" Gounods wäre vor allem Cäsar Francks musikalisch reiches Oratorium „Die Seligpreisungen" zu nennen. — Viel deutlicher ist der enge Zusammenhang mit der klassischen katholischen Kirchenmusik bei dem Vlamen Edgar Tinel (1854 bis 1912), der in „Franziskus" und „Godoleva" herrliche Legenden geschaffen hat. Sein älterer Landsmann Peter Benoit (1834—1901) hat eine große Zahl von Oratorien und kirchenmusikalischen Werken geschrieben,

Digitized by Google

die zu Unrecht in Deutschland fast unbekannt sind. Sie sind voll ursprünglicher musikalischer Kraft und verbinden mit gediegener Arbeit hohe Wirksamkeit. Wie die zwei letztgenannten schafft aus katholischer Weltanschauung, die für das neue Oratorium noch nicht genug fruchtbar geworden ist, der Engländer Edward Elgar (geb. 1857, lebt in Malvern), dessen Oratorien „Der Traum des Gerontius" und „Die Apostel" mit großer, an Händel geschulter Chorbehandlung ein durchaus modern empfundenes Orchester verbinden. Auch in Italien hat das Oratorium neuerdings eifrige Pflege gefunden. Lorenzo Perosis (geb. 1872, lebt als Dirigent der sixtinischen Kapelle in Rom) allzu flüchtig geschaffene Oratorien sind weniger um ihrer selbst willen wichtig, als durch das Bestreben, den Palestrinastil mit moderner Sinfonik zu einen. In gleichem Geiste wirkt der aus Tirol stammende Franziskanerpater Hartmann (geb. 1863), wogegen Enrico Bossi (geb. 1861, lebt in Bologna), ein hervorragender Orgelmeister, in seinen Chorwerken „Canticum canticorum" und „Das verlorene Paradies" das große Erbe Verdis (Requiem, vier geistliche Stücke) angetreten hat. (Näheres vgl. Buch XII, Kap. 6.)

* * *

Wenden wir uns kurz der musikalischen Entwicklung des Männergesangs zu, so kann man drei Perioden unterscheiden, die in innerem Zusammenhang mit der kulturellen Gesamtentwicklung des Männerchorwesens stehen. Die erfreulichste, weil gesündeste und natürlichste, ist die erste. Vaterland, Natur, Freundschaft geben den Inhalt der in einfachen Formen gehaltenen Kompositionen von Zelter, Friedrich Schneider, Ludwig Berger (1777—1846), Reichardt, Methfessel (1785—1869), Konradin Kreutzer, Karl Friedr. Zöllner (1800—1860), Marschner, Vincenz Lachner (1811—1893), Friedrich Kücken (1810—1889), Val. Ed. Becker (1814—1890), Wilh. Tschirch (1818—1890), Franz Abt, Julius Otto (1804—1877). Das sind nur einige wenige Namen aus der unübersehbaren Reihe der Komponisten, die sich dem dankbaren Gebiete zugewendet haben. Auch Silcher fand mit seinen Bearbeitungen von Volksliedern zahlreiche Nachahmer.

Diese einfache Gesangsliteratur mit immerhin großem und begeisterndem Inhalt genügte der Sängerwelt, solange sie selbst von diesen Ideen beseelt war. Wie in der Literatur nach 1848 die patriotische Sehnsucht nicht mehr so laut und vernehmlich zu Wort kam, an ihrer Stelle die akademische Kunst der „Münchener" die Herrschaft errang, so traten auch im Männerchorwesen ähnliche Erscheinungen zutage. Allerdings nicht so „akademisch".

Es ist sehr bezeichnend, daß um die Mitte des Jahrhunderts die Sängerwettstreite eingeführt wurden. Man verbrämte die Einrichtung mit allerlei schönen Hinweisen auf die mittelalterlichen Sängerkriege und vielen Worten von Aufstacheln des Ehrgeizes und dergleichen mehr. In Wirklichkeit bedeutet

Digitized by Google

jeder derartige Wettstreit mit Ehren-, womöglich mit Geldpreisen ein Anstacheln von Trieben, die mit dem Idealismus nicht viel zu tun haben. In künstlerischer Hinsicht ist am schlimmsten, daß alle diese Wettstreite mit Notwendigkeit zur Folge haben, daß sich der einzelne Verein „hervortun" muß. Das sucht er durch „effektvolle" Vortragsweise und durch die Wahl „effektvoller" Kompositionen zu tun. Man sieht, daß das Ganze zu Äußerlichkeit und falschem Prunke, also zur Unwahrhaftigkeit, dem größten Feind aller echten Kunstpflege, führen muß. Ich brauche nicht erst zu sagen, daß diese Entwicklung nach 1870 noch schlimmer wurde. Das große Jahr hatte nicht nur die Erfüllung der patriotischen Wünsche gebracht, es folgte als böse Geleitschaft im Aufschwung des nationalen Wohlstands jene unglückliche materialistische Periode, die als „Gründerzeit" einige der schwärzesten Blätter der deutschen Geistesgeschichte füllt. Jetzt wurde die ganze Geselligkeit immer mehr auf Äußerlichkeiten gestellt; Effekt und geistlos genießende Unterhaltung wurde zur Losung der „Kunst". Die Männergesangsliteratur spiegelt in ihrer Art diese Entwicklung. Bevorzugung seichter oder sentimentaler Texte, burleske Komik, Brummstimmen, allerlei äußerliche Spielereien, grobe Tonmalerei in der Komposition, äußerlicher Effekt im Vortrag. Die schlichten Silcherschen Volkslieder müssen zu tollen Kunststückchen herhalten. Die dynamischen Abschattungen bewegen sich in den schroffsten Gegensätzen. Das Bedenkliche am ganzen Männergesang ist, daß sein Gebiet geistig und musikalisch sehr eng ist. Von Vaterlands-, Schlacht-, Jagd- und Trinkliedern abgesehen, gibt es nur verhältnismäßig wenige Texte, die innerlich die Vertonung als Männerchöre rechtfertigen. Fast noch schlimmer erwies sich für die Folge die musikalische Enge. Man war sich nämlich gerade in ernsten Musikerkreisen bald darüber einig, daß die „Liedertafelei", wie sie sich allmählich entwickelt hatte, die Musikpflege nicht nur nicht fördere, sondern geradezu schädige. Man wollte dem abhelfen und den Männergesang in künstlerische Bahnen lenken; man wurde dabei aber mehr künstlich. Bei der Kleinheit des Tonumfangs, der Eintönigkeit der Klangfarbe, zu der der Männergesang verurteilt ist, suchte man die Abhilfe durch „orchestrale" Schreibweise, d. h. durch Akkord- und Tonfolgen, die für Instrumente leicht zu treffen, für Gesangsstimmen aber unnatürlich sind. Außerdem werden die natürlichen Grenzen der Stimmen überschritten. Die Tenöre kommen kaum mehr aus der Fistellage heraus, die Bässe verharren beim Brummen. Der Komponist nutzt ferner jeden auch noch so kleinen Textanlaß aus, um daran Tonmalereien zu knüpfen oder scharfe Lichter aufzusetzen. Er verfällt dadurch in ein Aneinanderreihen von Kleinigkeiten und verliert die große Linie. Wie gesagt, diese Erscheinungen erfolgen mit Notwendigkeit aus den Versuchen der Bereicherung des Tonsatzes. Wir verkennen nicht, daß auf dem Gebiete der Männerchorkomposition viel Großes erstrebt und Schönes geschaffen worden ist. Aus der endlosen Schar der Komponisten seien hier jene aufgezählt, die

Digitized by Google

am erfolgreichsten an der musikalischen Erweiterung gearbeitet haben: Peter Cornelius mit seinem Meisterwerke „Der tote Soldat", J. L. Nicodé, der sogar eine Sinfonie für Männerchor geschrieben hat, Franz Curti, Jos. Brambach, Reinhold Becker, Karl Goepfart, Hugo Kaun, S. v. Hausegger; die schweizerische Gruppe: Friedrich Hegar, dessen vielgesungene Balladen für die große Linie vorbildlich geworden sind, Karl Attenhofer, Gottfried Angerer, Hermann Suter, Volkmar Andreae. Die Österreicher haben immer den volkstümlichen Einschlag gewahrt: J. W. Kalliwoda, der Schöpfer des „Deutschen Liedes", Heinrich Esser, Joh. Herbeck, Max v. Weinzierl, Richard Heuberger, Josef Reiter, Eduard Kremser, Viktor Keldorfer u. v. a. Thomas Koschat hat mit seinen Kärntner „Volksliedern" Weltruf gewonnen; übrigens sind auch einige Walzer von Johann Strauß, so „An der schönen blauen Donau" und „Wein, Weib und Gesang" zuerst als Gesangswalzer für Männerchor erschienen.

So viel Wertvolles von den genannten und auch noch andern Musikern für Männerchor geleistet worden ist, es vermag doch die Überzeugung nicht zu entkräften, daß hier dem unbegleiteten Männergesang fast immer Aufgaben zugemutet werden, die außerhalb seiner natürlichen Leistungen liegen. Man hat versucht, die Erweiterung durch Hinzunahme anderer musikalischer Mittel zu gewinnen. Bereits Franz Schubert hat einige wundervolle Chöre für Männerstimmen mit Orchester gesetzt, so den „Gesang der Geister über den Wassern". Er hat das Klavier („Nachthelle", „Schlachtlied") oder auch ein Hornquartett („Nachtgesang im Walde") zur Hilfe genommen. Hier gibt die Instrumentalbegleitung die Stimmung, die Situation, aus der das Lied herauswächst; die Menschenstimmen können sich dann auf ihre natürliche Aufgabe beschränken, den Text wirkungsvoll zu deklamieren und seinen Gefühlsgehalt melodisch zu erschöpfen. Auch Anton Bruckner hat in seinen durch überreiche Phantasie und überraschende Harmonik ausgezeichneten Männerchören fast immer noch instrumentale Ausdrucksmittel herangezogen. Richard Wagner im „Liebesmahl der Apostel", Brahms im „Rinaldo" und in der herrlichen „Rhapsodie" haben dann ferner Wege gewiesen, auf denen der Männergesang zu starken künstlerischen Wirkungen geführt werden kann.

Aber Männergesang ist nicht Männerchor und es braucht wohl kaum noch betont zu werden, daß diese ganze Chorliteratur weit ab von dem liegt, was der Männerchor ursprünglich sein wollte, was er sein muß, wenn er volkstümlich sein soll. Auf allen Seiten erklingt deshalb auch von den Freunden des Männergesangs die Mahnung, diese neu eingeschlagenen Wege zu verlassen und zum alten einfachen Gesang zurückzukehren. Das einfache Lied ohne Instrumentalbegleitung, bei dem nicht an den Konzertsaal gedacht ist, ist das echte Männerchorlied. Die letzten Jahrzehnte waren dieser ursprünglichen Art aus inneren und äußeren Gründen nicht mehr günstig. Unser äußeres Leben war zu prunksüchtig und großspurig geworden; für das innere Empfinden hatten die einfachen Vorstellungskreise einer schlichten Vaterlands-, Liebes-

Digitized by Google

und Naturlyrik ihren Anreiz verloren. Eine Umkehr war schon vor dem Kriege zu bemerken. Gerade in musikalischer Hinsicht hegt der „Wandervogel" manche Ideale, die dem echten Männerchorgesang wahlverwandt sind; man könnte auch an eine wechselseitige Befruchtung denken. Nun hat der unglückliche Ausgang des Krieges Verhältnisse gebracht, die einem so volkstümlichen Musizieren, wie es der echte Männergesang darstellt, in kunstsozialer, wie volkserzieherischer und nationaler Hinsicht die größten Aufgaben zuweist. Wir werden davon noch in anderem Zusammenhang zu sprechen haben (vgl. XII. Buch, 9. Kapitel). Hoffen wir, daß auch unsere Tonsetzer diese wichtige Aufgabe erkennen und den Männerchören die ihrer Art entsprechende, aus dem Geiste unserer Zeit belebte und von der neuen Dichtung befruchtete Literatur schaffen werden.

Fünftes Kapitel
Instrumentalmusik

In der Instrumentalmusik verwischen sich die Gegensätze zwischen Klassizität und Romantik viel leichter. Auf uns Heutige wirkt manches klassizistisch, was den Zeitgenossen als romantisch erschien; so bis zu einem gewissen Grade Mendelssohn und jedenfalls seine Schule. Für die Zeitgenossen war es zur Einreihung in die romantische Bewegung genügend, daß der Komponist überhaupt von dichterischen Gedanken sich leiten zu lassen vorgab. Wir empfinden dieses Dichterische bei Mendelssohn kaum, weil es zu schwach ist, weil es niemals bis zur Formgestaltung durchdringt, sondern immer innerhalb der überkommenen Form Platz hat, die als Hauptsache wirkt.

Die deutsche Instrumentalmusik hatte sich ungemein schnell entwickelt. Haydn überlebte Mozart und sah noch die gewaltigen ersten Sinfonien Beethovens. Der letzte Beethoven blieb nicht nur dem breiten Volke, sondern auch den Musikern unverständlich. Selbst Spohr und Weber wandten sich von dieser Kunst ab. Erst die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sich die letzten Werke Beethovens wirklich zu eigen gemacht. Noch Mendelssohn meinte von der 9. Sinfonie, „daß sie ihm kein Pläsier mache". Wagner, Liszt und für die Kammermusik einige Quartettvereinigungen, vor allen die Joachims, haben uns die Werke des alten Beethoven erobert. Heute aber stehen wir so stark im Zeichen des Titanen, daß wir eigentlich alle musikalischen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts nach ihrem Verhältnis zu ihm einschätzen.

Die unmittelbar auf die großen Klassiker folgende Zeit hatte reichlich damit zu tun, das gesamte Musikleben für die große Kunst aufnahmefähig

Digitized by Google

zu machen. Wir haben im vorangehenden Kapitel erfahren, wie das für die großen Chorwerke geschah. In ähnlicher Weise, wenn auch nicht so auffällig, vollzieht sich jetzt die Entwicklung großer, aus Berufsmusikern gebildeter Orchester. Die neu entstehenden Konservatorien, für die das 1784 gegründete Pariser das in seiner großartigen Anlage allerdings nicht wieder erreichte Vorbild blieb, sorgten für den Nachwuchs. Das erste bedeutende deutsche Konservatorium wurde von Mendelssohn 1843 zu Leipzig gegründet. Der Konzertsaal wurde jetzt immer mehr zum Schauplatz der wirklich großen Musikübung. In ihn siedelte leider auch fast völlig die Kammermusik über. Die großen Virtuosen des Zeitalters verlegten auch den Schwerpunkt für das Soloinstrument dahin. Dagegen gewann jetzt das Haus in dem immer billiger werdenden Klavier ein Instrument, das, wenn auch in einfarbigem Abbild, die ganze Tonwelt in die Hände des einzelnen Spielers gab. Aus der romantischen Liebe zur eigenen Volksvergangenheit entwickelte sich ferner ein starker historischer Sinn, der auch für die Musik von hoher Bedeutung wurde, indem man sich um die Wiederentdeckung der Musikschätze der Vergangenheit bemühte. Am bedeutendsten wurde die Wiedergewinnung der großen Werke Bachs, die mit der von Mendelssohn durchgeführten ersten Aufführung der Matthäuspassion (1829) einsetzte. Eine auffallende Erscheinung dieser Zeit ist auch die steigende Bedeutung der musikalischen Kritik, die dadurch wesentlich gefördert wurde, daß hervorragende Musiker auch mit der Feder für ihre Kunst eintraten. Weber, Schumann, Wagner, Liszt, Cornelius, und in Frankreich vor allem Berlioz fühlten sich so sehr als Neuerer oder als Erzieher, daß sie die Mitteilung ihrer Gedanken über Musik und Musiker als echt schöpferische Tätigkeit empfanden.

Ein fast allgemeines Kennzeichen der Musik dieser Zeit ist die Sentimentalität. Im bösen Sinne ist sie Mißbrauch gefühlvoller Wendungen, Unwahrheit. Sonst ist sie ein Überschuß von Empfindung, die aus allen möglichen äußeren Verhältnissen, besonders aus Literatur und bildender Kunst aufgenommen wird, wobei aber die Kraft nicht ausreicht, alles so zu verarbeiten, daß es zum wahren Erlebnis wird. Es zeigt sich darin auch ein Mangel an Tatkraft, an jener Kampffähigkeit, jener Überwindung des Kleinen im Hinblick auf große Ziele, die das größte in Beethovens Kunst ist.

Von Ausländern ist nur der ältere Italiener Luigi Boccherini (1743 bis 1805) zu nennen, ein Zeitgenosse Haydns, der aber ohne jegliche Beeinflussung durch diesen seine Sinfonien und Streichquartette schrieb, in denen die holde Anmut altitalienischer Instrumentalmusik noch einmal ihre schönen Melodien ineinanderschlingt.

Am wertlosesten erscheint uns heute, was diese Zeitgenossen unserer Klassiker auf dem Gebiete der großen Instrumentalmusik geleistet haben. Einzig der durch seinen Heldentod berühmte Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772—1806) hat des Beethovenschen Geistes einen Hauch

Digitized by Google

verspürt. Dieser „menschlichste Mensch", wie ihn Beethoven nannte, gewann auch als Musiker des Titanen Achtung. Seine verschiedenen Kammermusikwerke (Neuausgabe von Kretzschmar) sind durch Kraft und Schwung ausgezeichnet. Karl-Ditters von Dittersdorfs (vgl. S. 24) 90 Sinfonien dagegen, zu denen noch 12 programmatische über Ovids Metamorphosen kommen, die von den Zeitgenossen zum mindesten den Werken Haydns und Mozarts gleich geachtet wurden, wirken auf uns heute als kleinliche Spielereien. Starke Beeinflussung durch Mozart zeigt Josef Haydns jüngerer Bruder Johann Michael (1737—1806), durch Jahrzehnte Domkapellmeister in Salzburg, in der durch den Druck zugänglich gemachten C dur-Sinfonie. Seine eigentliche Bedeutung liegt in der kirchlichen Komposition. Ganz veraltet wirken J. Pleyels (1757—1831) Werke; Paul Wranitzky (1756—1808), Ad. Gyrowetz (1763—1850) und L. A. Kotzeluch (1752—1818) müssen genannt werden, da sie im Musikleben ihrer Zeit eine fast einflußreichere Rolle spielten, als unsere Großen. Bei Beethovens Schüler Ferd. Ries (1784—1838) denken wir des Dirigenten noch mit Dankbarkeit; seine Kompositionen wirken formelhaft. Im Vorangehenden des öfteren genannt wurde der Name G. J. Voglers (1749—1814), der gewöhnlich als Abt Vogler bezeichnet wird. Als Schüler Padre Martinis hatte er die strenge Satzkunst gründlich kennen gelernt, die er nun in einem vereinfachten System lehrte. Weber und Meyerbeer sind seine berühmtesten Schüler. Seine Kompositionen machten schon auf die Zeitgenossen keinen nachhaltigen Eindruck.

Aber Franz Lachner (1803—1890) geschieht unrecht, wenn man heute sein Schaffen so gering einschätzt. Gewiß, seine Opern („Die Bürgschaft", „Katharina Cornaro", „Benvenuto Cellini") und Oratorien („Moses", „Die vier Menschenalter") können unserer Zeit nichts mehr bedeuten. Aber als Instrumentalkomponist verdient er mit seinen Suiten, in denen er die alten Formen neuzeitigem Fühlen anpaßte, einen dauernden Platz in unserer einfacheren Instrumentalmusik. Denn wenn sie schließlich auch als Starrheit wirkte, es war doch Charakterstärke, was ihn von der ganzen Entwicklung der neuzeitigen Musik unberührt sein ließ. Und wenn ihm alles Glänzende und Hinreißende abgeht, war er doch eine Persönlichkeit.

Viel Wertvolleres, als in den großen, wurde in den kleineren Formen, zumal für das Klavier, geschaffen, dessen Spielfähigkeit durch die Hammermechanik in ungeahnter Weise gesteigert worden war. Nach Form und Preis war es weitesten Kreisen zugänglich, und alles drängte nach einer ausgesprochenen Klavierliteratur. Zu dieser kann man eigentlich Werke wie Beethovens Sonaten nicht rechnen. Sie sind aus orchestralem Denken heraus geboren. Viel mehr hatte Schubert aus dem Instrument heraus komponiert. Aber jetzt galt es vor allem, die Spieltechnik auszubilden. Das ist die Lebensarbeit und das meist schon geschichtlich gewordene Verdienst einer größeren Reihe von Komponisten, die man als Etüdenmeister zusammen-

Digitized by Google

fassen könnte. Die Etüde ist im Grunde die erste ausgesprochene Klavierform. Ihre Eigenart beruht darin, daß nicht die künstlerischen, sondern die technischen Möglichkeiten eines Themas ausgearbeitet werden. Das muß zu einer äußerlichen Virtuosität führen, wenn es nicht gelingt, damit eine ausgiebigere Stimmungsschilderung und Charakteristik zu verbinden. Der verdienteste Förderer des Klavierspiels in dieser Richtung ist Muzio Clementi (1752 bis 1832). Ein geborener Römer, lebte er zumeist in London, das überhaupt für die nächste Zeit eine starke Anziehungskraft auf die Klavierpädagogen bewährte. Clementi hatte gediegene Sonaten geschrieben. Sein Name lebt aber durch sein großes Etüdenwerk „Gradus ad Parnassum". Es gelang ihm hier, bei aller Betonung des Technischen und Virtuosenhaften, Gebilde zu schaffen, die auch unser Empfinden anzuregen vermögen. In geringerem Maße kann man das auch den 84 Studien seines Schülers J. Bapt. Cramer (1771—1858) nachsagen. Vom Engländer John Field (1782—1837) wurde die Form des Nokturnos ausgebildet, die nachher durch Chopin ihre schönste Erfüllung fand. Wieder mehr als Lehrer wirkte der Berliner L. Berger (1777—1839), der den jungen Mendelssohn zum Schüler hatte. F. Kalkbrenner (1788—1849), H. Herz (1803—1888) sind ausschließlich Techniker. Durch Beethovens Schüler Karl Czerny (1791—1857) war dieses Streben nach äußerlichem Brillieren im Passagenspiel besonders ausgebildet worden. Vielleicht hat Beethoven im Hinblick auf ihn das Wort an Ries geschrieben: „Der gesteigerte Mechanismus im Klavierspiel wird zuletzt alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen". Bei Franz Hünten (1793 bis 1878), Henry Bertini (1798—1876) und den zahlreichen anderen Salonkomponisten muß man geradezu von geistiger und seelischer Armut sprechen. Eher kann man noch zu J. N. Hummel (1775—1837) ein Verhältnis gewinnen; ist er auch nirgends tief, so bewahrt ihn doch der an Mozart geschulte Schönheitssinn vor völliger Flachheit. Weit höher steht der ältere J. L. Dussek (1761—1812), der eigentlich auf Phil. Em. Bach zurückführt, aber durch die Beschäftigung mit Mozart an Grazie der Melodie gewonnen hat. Ein bedeutender Lehrer war Ignaz Moscheles (1794—1870), der mit dem Ernst seiner klassizistischen Formengebung wenigstens in seinen Klavierwerken zu den besten Vertretern der Leipziger Schule gehört. Ad. Henselt (1814 bis 1889), Steffen Heller (1814—1888) und S. Thalberg (1812—1871) bezeichnen die nächste Stufe. Sie sind nicht denkbar ohne Schumann und Chopin als Bildner des charakteristischen dichterischen Stimmungsstückes. Sie haben die Intimität dieser beiden wieder ins eigentlich Konzerthafte umgewandelt. Alle diese Strömungen in einer einzigen Persönlichkeit vereinigt und zum denkbar höchsten Gipfel gesteigert finden wir dann in Franz Liszt, der den Gipfelpunkt des Klavierspiels bis heute darstellt. Von ihm haben wir in anderem Zusammenhange zu sprechen (XI. Buch 3. Kap.); hier ist noch dreier Meister zu denken.

Digitized by Google

Frédéric Chopin.

Frédéric François Chopin wurde am 22. Februar 1810 in Zelazowa Wola bei Warschau geboren als Sohn eines Franzosen und einer Polin. Das mütterliche Blut hat aber in Chopin stets das Übergewicht bewahrt. Er ist der erste Komponist, dessen Musik das national Slavische stark betont und für die allgemeine Musikentwicklung fruchtbar gemacht hat. Von Kind an in den Salons der Vornehmen verhätschelt, war er bereits als Achtzehnjähriger gefeierter Virtuose und verdankte als solcher seine höchsten Triumphe den eigenen Kompositionen. 1830 kam er, wie so viele flüchtige Polen, nach Paris, wo er dem Künstlerkreise Liszt, Berlioz, Meyerbeer, Steffen Heller, Heinrich Heine und Balzac angehörte. Von früh auf in seinen Liebesneigungen von krankhafter Überreiztheit, erlag er jetzt dem Verhängnis, das ihm die starkgeistige George Sand in den Weg führte. Körperliche Krankheit kam hinzu; schon am 17. Oktober 1849 ist er gestorben.

Chopin ist der erste Musiker, für den das Klavier der einzig mögliche Ausdruck war. Ein Mann, für den das Außenleben nur soweit von Bedeutung war, als seine Nerven und Stimmungen davon berührt wurden; ein Musiker, der nur von sich und eigentlich nur zu sich selber gesprochen hat. Er hat nur Bekenntnisse geschrieben. Freilich war er so wohlerzogen und hatte sich eine solche Selbstbeherrschung gewonnen, daß selbst dort, wo die Leidenschaft erst in starken Flammen aufschießt, nachträglich die äußere Haltung gewahrt erscheint. Chopins Klavierstil ist eigentlich etwas durchaus neues, trotzdem man die Verbindungslinie zu Hummel und Field herstellen kann. Er hat verhältnismäßig wenig geschaffen und besaß gleich Heine die Kunst, bei sorgsamster Durcharbeitung den ungezwungenen Charakter der Improvisation zu wahren. Seine Kunst ist in ihrem tiefsten Wesen krank, aber von jener seltsamen Schönheit, die wir oft an Schwindsüchtigen wahrnehmen. Seine Melancholie und Sentimentalität strömen einen berauschenden Duft aus, weil man überall die Wahrheit des Erlebthabens fühlt. Der Weltschmerz steigert sich nie zur Zerrissenheit; davor bewahrt den Künstler die durch gesellschaftliche Erziehung gewonnene Beherrschung nach außen. Und wenn er in Heines Art geistreiche Überraschungen liebt, so kommt es doch nie zur zersetzenden Ironie. Dazu ist er zu feinfühlig. Er hat mit Vorliebe Tanzformen gewählt, nicht um zur frischen Bewegung des Tanzes zu reizen, sondern weil er so am leichtesten die Erinnerung an gesellschaftliches Erleben in seine Einsamkeit hineinzwingen konnte; weil andererseits der Tanz eine Fülle rhythmischen Lebens barg, dem Chopin durch eine aus höchster Beherrschung gewonnene freie Behandlung (tempo rubato) den Reiz stets überraschender Neuheit abgewann.

Für diese Rhythmik, wie für die eigentümlich schwerblütige Melodik seiner Werke schöpfte Chopin aus der slavischen Volksmusik, und er ist in diesem engeren Sinne der erste Vertreter der nationalen Musik, wobei es ihm freilich gelang, das Sondertümliche aller Welt genehm zu machen. Am

Digitized by Google

stärksten pulst das nationale Blut in den kriegerischen Polonaisen, deren kühn geschwungene Melodien von einer Spannkraft sind, wie gebogener Stahl. In feurigen Gebärden glühen die ritterlichen Mazurkas, süßes Schmachten und keck zugreifendes Lieben lebt in den Walzern. Neben diese vergeistigten Tanzformen treten in Phantasien, Scherzos, Balladen, Impromptus und Präludien die lyrischen Ergüsse eines immer heißen, oft dämonisch-unheimlichen, dann wieder sirenenhaft-schmeichelnden Herzens. Die feine Geistigkeit, dank der diese persönliche Lyrik zur Gesellschaftssprache werden kann, feiert ihre höchsten Triumphe in den sprühenden, mit den köstlichsten technischen Einfällen wie mit Leuchtkugeln spielenden Etüden. Wenn er aber ganz einsam ist, träumt er seine Notturnos und vertraut der Nacht die tiefste Sehnsucht des vom Glück äußerlich verwöhnten Mannes, der in Wirklichkeit, wie mancher seiner künstlerischen Zeitgenossen, ein Virtuose des Leidens war. —

Viel mannigfaltiger, als der von ihm in seiner eigenartigen Genialität früh erkannte polnische Meister, von dem er selber reiche Befruchtung erfuhr, tritt uns

Robert Schumann

entgegen. Dagegen fehlt ihm die klare Erkenntnis der Eigenart seines künstlerischen Vermögens und auch die künstlerische Selbstzucht, sich innerhalb der Grenzen seiner Begabung auszuleben, die Chopin vor jeglichem Fehlgriff bewahrt hatte. Die Wertung Schumanns hat von jeher sehr geschwankt. Maßlose Überschätzung und ungerechte Verkleinerung haben einander abgelöst. Heute wird die Erkenntnis wohl allgemein, daß er, trotzdem ihm auch in den größeren Formen viel Schönes gelang, eigentlich der Meister der kleinen Form war. In dieser aber leistete er Unvergleichliches, füllte sie so ganz mit Stimmung und seelischem Gehalt an, daß es in der gesamten Kunst nur wenige Werke gibt, bei denen die Form so ganz der Ausdruck des Inhalts ist, über dem wir sie völlig vergessen. Dagegen finden wir bei den größeren Werken fast immer die Form als zu groß für den Gehalt, und da sich dann das Augenmerk naturgemäß mehr auf diese Form richtet, erkennen wir einen gewissen Mangel an formaler Gestaltungskraft. Es mangelt Schumann an architektonischer Raumkunst.

Nicht zu verkennen ist, daß Schumann, als er sich den großen Formen seiner Kunst zuwandte, doch bis zu einem gewissen Grade seiner innersten Natur entgegenhandelte. Nichts Unfeines oder Unkünstlerisches trieb ihn dazu, sich in den Zielen zu übernehmen. Er trug das Bewußtsein in sich, zu lebendiger Mitwirkung am gesamten Kunstleben seiner Zeit in hohem Maße berufen zu sein und glaubte, daß das mit Werken kleinerer Art nicht zu erreichen sei. Das kam daher, daß Schumann, der auf der Höhe der Zeitbildung stand, das gesamte Leben der Nation als eine Gesamtkultur empfand, in der die Musik nur eine der vielfältigen Ausdrucksformen ist. In der Brautzeit hat

Digitized by Google

er einmal an Klara geschrieben: „Es affiziert mich alles, was in der Welt vorgeht: Politik, Literatur, Menschen; über alles denke ich nach meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will. Deshalb sind auch viele meiner Kompositionen so schwer zu verstehen, weil sie an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles Merkwürdige der Zeit ergreift und ich es dann musikalisch wieder aussprechen muß. Darum genügen mir dann auch so wenig Kompositionen, weil sie, abgesehen von allen Mängeln des Handwerks, sich auch in musikalischen Empfindungen der niedrigsten Gattung, in gewöhnlichen lyrischen Ausrufungen herumtreiben." In seiner Auffassung einer großen deutschen Gesamtkultur steht unter den älteren Musikern Schumann Richard Wagner am nächsten. Aber während bei Wagner alles auf Betätigung nach außen hindrängte, so bei Schumann alles nach innerem Verarbeiten und stiller Aussprache. Als ihm Klara einmal schrieb, sie möchte ihn auf einem „rechten Fleck", etwa als Kapellmeister sehen, antwortete ihr Schumann: „Ich wünsche mir keinen besseren Ort, als ein Klavier und dich in der Nähe". Doch zeigen gerade seine Bemühungen um die großen „Öffentlichkeits"-Formen der Musik, daß er auf die Dauer nicht an dieser Antwort auf das Antreiben seiner Frau und Freunde festhielt.

Die Intimität des Klavierspiels ist von Schumann aufs höchste gesteigert worden. Sie reicht sogar bis in seinen Klaviersatz hinein. Wohl stellt dieser die höchsten Anforderungen an virtuose Technik, unterstellt diese aber so sehr der Idee, daß sie ganz übersehen wird, deshalb auch nicht „dankbar" ist. Auch in seinem inneren Wesen greift dieser Stil mehr auf Bach zurück und beruht auf einem vielverzweigten Stimmengewebe, weiten Akkordgriffen, weniger auf belebten Notenläufen.

Robert Schumann wurde am 8. Juni 1810 im sächsischen Zwickau geboren als Kind unmusikalischer, aber literarisch angeregter Eltern. Der Vater, ein hochgebildeter Buchhändler, übersah keineswegs die früh hervortretende musikalische Anlage seines Sohnes, fand aber keinen geeigneten Lehrer. In die Hände eines solchen, und zwar des hervorragenden Klavierlehrers Fried. Wieck (1785—1873), kam er erst 1828 als Studiosus juris in Leipzig. Mit dem juristischen Studium war's freilich weder hier, noch nachher in Heidelberg viel. Schumann war eine durchaus literarische Natur, schwärmte vor allem für Jean Paul und lebte schon jetzt ganz in Musik. Der Vater war bereits 1826 gestorben, die Mutter vermochte dem Drängen ihres Sohnes nicht zu widerstehen und gestattete ihm 1830, die Musik zum Lebensberuf zu erwählen. Nun kehrte Schumann nach Leipzig zu Wieck zurück, nahm außerdem beim Kapellmeister Heinrich Dorn gründlichen theoretischen Unterricht. Das Beispiel von Wiecks Tochter Klara (1819—1896) reizte auch ihn, dem Lorbeer des Virtuosen nachzustreben. Eine Sehnenzerrung, die er sich durch unvernünftige Fingerübung zuzog, zerstörte diesen Traum für immer.

Digitized by Google

Um so eifriger widmete er sich nun der Komposition. Von Opus 1 bis 23 gelten diese Kompositionen alle nur dem Klavier. Die Variationen über den Namen Abegg, die Papillons, Übertragungen der Capricen Paganinis für Klavier, die Intermezzi, der Karneval, die Noveletten, Kreisleriana, Kinderszenen, Nachtstücke, die Fis moll- und G moll-Sonate, die C dur-Phantasie — alle diese Werke gehören dieser ausschließlichen Klavierperiode an, die von 1830 bis 1839 reichte und das Bedeutendste, was Schumann für Klavier geschaffen hat, entstehen sah. Von höchster Eigenart sind die ganz kleinen Stücke. Kurze, einsätzige Stimmungsbildchen, oft mit reizvollem poetischem Programm. Man muß dabei festhalten, daß diese kleine Form nicht die Folge eines Zusammendrängens der Kraft war, sondern dem raschen Wechsel in Schumanns stets erregtem Seelenleben entsprach. Er ist auch darin echter Romantiker, daß sein Seelenleben in kecken Sprüngen sich ergeht, daß es jedem Eindruck nachgibt: musikalischer Impressionismus, aber geistiger, nicht technischer. Die Tiefe der Empfindung, die Stärke der Leidenschaft, die reiche Kunst der nachherigen Ausarbeitung beheben aber den Eindruck des Skizzenhaften.

Schumann entfaltete in diesen Jahren eine außerordentliche Tätigkeit, die allerdings etwas Fieberhaftes an sich hatte. Der Ärger über die Elendigkeit der damaligen Musikkritik veranlaßte ihn, allen Schwierigkeiten zum Trotz eine eigene „Neue Zeitschrift für Musik" ins Leben zu rufen, deren erste Nummer am 8. April 1834 erschien. Schumanns Zeitschrift bedeutet einen Umschwung in der musikalischen Kritik. Darüber hinaus war er der Pfadsucher und Bahnbrecher für zahlreiche bedeutende neue Talente (Chopin, Berlioz, Brahms), aber auch schonungsloser Aufdecker prunkvoller Hohlheit (Meyerbeer). Wenn einer, ist Schumann „Zukunftsmusiker" gewesen, nur daß er in späteren Jahren nicht mehr Zukunft zu fühlen imstande war. So trat er als Gegner Wagners und Liszts auf oder hielt sich wenigstens von ihnen zurück. In Schumanns ohnehin stark erregtes Leben trat als heftige Leidenschaft, die ihn in schwere seelische Kämpfe und heftige Herzensqualen stürzte, die Liebe zu Klara, der Tochter seines Lehrers Wieck. Anfang 1836 mag das Verhältnis sich inniger gestaltet haben. Wieck mochte sich von seiner erst siebzehnjährigen Tochter, die das Höchste als Klaviervirtuosin versprach, nicht trennen; ihre Zukunft an der Seite des stellungslosen Musikers erschien ihm mit Recht gefährdet, und so widersetzte er sich dem Liebesbund der beiden in hartnäckiger Weise, in der er sich allmählich zu wüstem Hasse gegen Schumann verbohrte, den er auf alle mögliche Weise zu verkleinern und zu kränken strebte. Nachdem der ganze Briefwechsel aus diesen Jahren vorliegt, erkennen wir in den qualvollen Zuständen, den schweren Aufregungen und dem geradezu verzweifelten Ringen um die äußeren Möglichkeiten der ehelichen Verbindung den Urgrund seiner späteren Erkrankung. Künstlerische Kämpfe kamen hinzu. 1835 war Mendelssohn nach Leipzig

Digitized by Google

gekommen, glückverwöhnt, in jeglichem Unternehmen erfolgreich, hochangesehen bei aller Welt. Es ist leicht erklärlich, daß Schumann die Erfolge Mendelssohns auf jene Eigenschaften zurückführte, die ihm selber abgingen: die spielende Beherrschung und peinliche Durchbildung großer Formen. So hat der weit weniger tief veranlagte Mendelssohn die glühendste Bewunderung Schumanns gewonnen. Nachdem er 1838 vergeblich versucht hatte, sich in Wien eine sichere Stellung zu schaffen, hielt er nochmals um Klaras Hand an, und da sie ihm wieder verweigert wurde, beide aber fühlten, daß er ohne die Geliebte nicht mehr leben konnte, so ertrotzten sie sich durch gerichtliche Entscheidung das Recht zur Eheschließung, die am 12. September 1840 vollzogen wurde. Wie selig Schumann sich in der Verbindung fühlte, wie reich die Geliebte ihn beglückte, künden die anderthalb Hundert Lieder, die er in diesem Jahr geschaffen hat: die weitaus größte Zahl jener Schöpfungen, die ihn zum meistgesungenen Lyriker neben Schubert gemacht haben (vgl. S. 107).

Sicher war es vor allem das Bestreben, neben seiner von der Öffentlichkeit gefeierten Frau in ebenbürtigem Ansehen zu stehen und so Klaras Wünsche zu erfüllen, was die Einsamkeitsnatur Schumanns anstachelte, sich den größeren Kompositionsformen zuzuwenden. In der ihm eigenen hohen Nervenspannung gewann er in erstaunlich kurzer Zeit die Beherrschung der Orchestertechnik. Noch im Jahre 1841 entstand die „Frühlingssinfonie" (B dur, Op. 38). Im gleichen Jahre folgte noch die zweite in D moll (Op. 120), die allerdings erst 1853 als vierte im Druck erschien, nachdem die in C dur (Op. 61), die Sinfonietta (Op. 52) und eine letzte in Es dur (Op. 97) der Veröffentlichung vorangegangen waren. Die erste ist das reichste aller seiner Orchesterwerke, ohne jede schwache Stelle, von der ersten bis zur letzten Note erfüllt von dem freudigen Leben seiner hochgestimmten jungen Liebe. In diese erste Ehezeit fallen ebenfalls seine schönsten Kammermusikwerke, unter denen das prachtvolle Klavierquintett (Op. 144) obenansteht. Auch die große Form des Gesangwerkes reift in dieser wunderbar fruchtbaren Zeit. Das weltliche Oratorium „Das Paradies und die Peri" (Op. 50) kam 1841 zustande. Mit Recht rühmt Kretzschmar: „Eine melodienreichere und lieblichere Komposition hat das 19. Jahrhundert nicht gesehen".

Da kam 1843 auch im äußeren Leben eine glückliche Wendung. Schumann wurde als Kompositionslehrer an das neu gegründete Konservatorium zu Leipzig berufen, und wenn er bei seiner Einsilbigkeit und Verschlossenheit auch kein guter Lehrer war, ebensowenig wie später ein guter Dirigent, so tat ihm doch die äußere Anerkennung um so wohler, als sie zur Versöhnung mit dem Schwiegervater führte. Eine mit der Frau unternommene Konzertreise nach Rußland brachte in das Schaffen eine kurze Unterbrechung. Kaum zurückgekehrt, strebte auch er nach der Verwirklichung des Sehnsuchtstraums so zahlreicher Musiker, nach der Vertonung von Goethes „Faust". Er wollte

Digitized by Google

keinen Mittler zwischen dem Dichterwort und seiner Musik, sondern griff die wichtigsten Szenen heraus: Die Gretchentragödie, Fausts Genesung am Busen der Natur, Fausts Tod und himmlische Verklärung. Es ist bezeichnend, daß er die letzten undramatischen Szenen zuerst komponierte, bezeichnend, daß er in dieser geradezu seraphischen Musik sein Bestes gab. Das war noch 1844. Da büßte Schumann zum erstenmal die Überanstrengung seiner Kräfte mit schwerer Nervenkrankheit. Nachdem er nach Dresden übergesiedelt war, stürzte er sich, kaum genesen, wieder in die Arbeit. Das bedeutsame Klavierkonzert in A moll entstand 1845. Die Chorleitung, die er seit 1847 übernahm, reizte ihn zu Chorgesängen. Gleichzeitig wandte er sich der Oper zu. Die 1844 begonnene „Genoveva" kam 1850 zur Aufführung. Daß Schumann kein Dramatiker war, brauchen wir kaum mehr zu sagen. Viel Reicheres und Stärkeres bot er in der Musik zu Byrons „Manfred". Diesem von seinem überreichen Gefühl zerrissenen Helden durfte er sich innerlich verwandt fühlen. Das Werk bedeutet den Höhepunkt der melodramatischen Literatur. Die Fruchtbarkeit des Jahres 1849 erreicht dann einen beängstigenden Charakter: denn sie war nicht mehr Stärke, sondern Überreizung. Wieder verfiel er einer heftigen Erkrankung des Nervensystems.

Noch besaß er, der dem Leben gegenüber keineswegs so verträumt war, wie seine Musik vermuten lassen könnte, sondern über eine gewaltige Energie verfügte, die Kraft, sich bald wieder aufzuraffen; 1849 folgte er dem Ruf als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf. Wäre er nicht innerlich gebrochen gewesen, so hätte er hier wohl aufleben können; denn man kam ihm mit Begeisterung entgegen, und seine Stellung war echt künstlerisch. Aber er fühlte sich krank. Da er das Schwinden der einst so willigen Phantasie spürte, suchte er mit Gewalt ihr neue Gaben abzutrotzen. Hinsichtlich der Masse läßt seine Schöpferkraft kaum nach, wirklich Bedeutsames ist ihm aber jetzt nicht mehr gelungen, so viel Schönes im einzelnen auch noch diese Werke zeigen. Die starke Tätigkeit beschleunigte nur den Verfall. Im Oktober 1853 suchte er sich zu entlasten, indem er die Leitung der Konzerte niederlegte. Es war zu spät. Am 17. Februar 1854, als gerade die rheinische Karnevalslust sich auszutoben begann, erfolgte der Zusammenbruch. In einem Anfall von Schwermut stürzte er sich in die eisigen Fluten des Rheins. Er wurde dem Strom entrissen, nicht aber der Krankheit. In einer Heilanstalt zu Endenich bei Bonn hat er in schwerer melancholischer Wehmut noch über zwei Jahre gelebt. Am 29. Juli 1856 erlöste der Tod den einst so blühenden Geist. — Klara Schumann hat den Gatten vier Jahrzehnte überlebt. Sie nahm die Virtuosentätigkeit wieder auf, feierte als Beethoven- und Chopinspielerin, vor allem aber mit dem Vortrag der Werke ihres Gatten noch reiche Triumphe, wirkte als Lehrerin am Hochschen Konservatorium in Frankfurt und ist hier am 20. Mai 1896 gestorben. —

Digitized by Google

Dem Kreis der Romantiker wird auch

Felix Mendelssohn Bartholdy

zugerechnet. Ich möchte da von einer Romantik aus Bildung sprechen. Denn die Romantik in der gemäßigten Tonart, wie wir sie bei Mendelssohn finden, war zur herrschenden Strömung im Geistesleben geworden. Von der charakteristischen Romantik, ihren Fehlern und Vorzügen, findet sich nichts bei Mendelssohn wieder. Unsere deutsche Kunstgeschichte wird überhaupt unter ihren bekannten Künstlern kaum noch einen Mann nennen können, dessen Entwicklung so glatt verlief, so gar nichts von Kampf, von Problematischem zeigt, wie die seine. Das könnte ein Ideal sein, doppelt innerhalb der Geschichte der deutschen Kunst, in der das Ringen und Kämpfen einen so breiten Raum einnimmt, wenn es nicht leider Oberflächlichkeit bedeutete. Um diese bei Mendelssohn zu fühlen, braucht man nur an Mozart zu denken, dem Mendelssohn so oft von seinen begeisterten Bewunderern an die Seite gestellt wurde. Es werden immer wieder bei den ziemlich selten gewordenen Aufführungen Mendelssohnscher Werke Stimmen laut, die eine Neubelebung seiner Kunst erhoffen. Die Erfahrungen, die die Feier seines 100. Geburtstages in der Hinsicht gebracht hat, zeigen, daß Mendelssohns Kunst kaum wieder eine wirklich treibende Kraft werden kann, so leicht begreiflich es auch ist, daß man in der Überhetzung der aufgeregten und verwickelten Musik unserer Tage seine einfachen und auf das vornehme Gesellschaftsleben abgestimmten Werke als Erholung empfinden kann.

Felix Mendelssohn ist ein Enkel des jüdischen Reformators und Philosophen Moses Mendelssohn, der zu den Freunden Lessings zählte. Es war schon dem Philosophen gelungen, aus der Armut zu Reichtum zu gelangen, und unseres Felix Vater hatte den so vermehrt, daß er 1809 in Berlin das noch heute blühende Bankgeschäft gründen konnte. Felix war kurz vorher, am 3. Februar 1809, in Hamburg geboren. Was die Erziehung für die Entwicklung eines Menschen tun kann, geschah für ihn. Sein Elternhaus war ein Sammelpunkt der Gelehrten und Künstler Berlins. Keine Mühe, keine Kosten wurden gescheut, jegliche Gabe, die sich bei dem Kinde zeigte, aufs sorgsamste auszubilden. Für die musikalische, die sehr früh hervortrat, wurden in L. Berger für Klavier, Henning für Violine und Zelter für Theorie die besten Lehrkräfte des damaligen Berlin gewonnen. So konnte Mendelssohn schon mit neun Jahren als Virtuose auftreten. 1821 führte ihn Zelter zu Goethe, der durch den zwölfjährigen Knaben von seiner Zurückhaltung gegen Beethovens und Schuberts Musik abgebracht wurde. In gleicher Art ging es weiter. Die geistige Ausbildung wurde nicht versäumt. Der Vater hielt seinem Knaben ein kleines Hausorchester, auf daß dieser seine Kompositionen sofort auf ihre Wirksamkeit erproben konnte. So wird die Frühreife, mit der er bereits 1826 die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum" schuf, begreif-

Digitized by Google

licher; doch wird man auch — wieder im Gegensatz zu Mozarts Wunderkindschaft — den Gedanken an Treibhauskultur nicht los, wenn man erwägt, daß die Entwicklung Mendelssohn niemals über dieses Frühwerk hinausgeführt hat. Im Jahre darauf wurde des Achtzehnjährigen Oper „Die Hochzeit des Camacho" im Schauspielhaus aufgeführt, fand den Beifall der zahlreichen Freunde und Verwandten, verschwand aber doch schnell wieder vom Spielplan. Mendelssohn hat keine weitere Oper geschrieben. Seine geistige Frühreife bezeugte der Jüngling aufs schönste, indem er am 11. März 1829 in der Singakademie die seit beinahe hundert Jahren vergessene Matthäuspassion Joh. Seb. Bachs zur Aufführung brachte und damit der neuen Pflege des großen Meisters den Weg bahnte. — (Die Gerechtigkeit gebietet zu erwähnen, daß Zelters Widerstand gegen diese Großtat ausschmückende Legende ist). Noch im gleichen Jahre feierte Mendelssohn in London Triumphe. Eine Reise nach Schottland gab ihm die Anregung zur Hebridenouvertüre und zur „Schottischen Sinfonie" (A moll), der bereits eine in C moll vorangegangen war. Von England ging's nach Italien, zu dessen Musik Mendelssohn aber kein Verhältnis fand. Er schuf hier einige jener Werke, die uns noch heute am ehesten zu packen imstande sind: „Lieder ohne Worte" und die frische, kräftige Kantate „Walpurgisnacht" auf Goethes Dichtung.

Auf der Rückkehr erreichte ihn die Nachricht vom Tode Zelters. Mendelssohn hatte sich den Anspruch auf die Nachfolgerschaft bei der Singakademie verdient. Als ihm ein unbedeutender Mann vorgezogen wurde, kehrte er Berlin den Rücken und nahm 1833 die Stelle des städtischen Musikdirektors in Düsseldorf an, wo sein Oratorium „Paulus" entstand. Da ihm die Tätigkeit in Düsseldorf nicht zusagte, folgte er 1835 einem Rufe nach Leipzig, wo er eine breite und verdienstvolle Tätigkeit entfaltete. Er übernahm die Leitung der Gewandhauskonzerte, zog eine Reihe bedeutender Musiker (Rietz, Hauptmann, David, Moscheles) heran, die später am 1843 gegründeten Konservatorium als Lehrer wirkten und Leipzig zum Mittelpunkt des deutschen Musiklebens machten. 1837 hatte er sich mit Cäcilie Jeanrenaud vermählt, wodurch mehr Ruhe in sein äußeres Leben kam. Doch verzehrte er seine Kräfte in der vielseitigen anstrengenden Tätigkeit, verlor die Freude an seinem Amte, und als ihn auch noch der Tod seiner überaus geliebten Schwester Fanny heftig erschütterte, hielt sein Körper nicht mehr stand. Am 4. November 1847 erlag er einem Nervenschlag. Von künstlerischem Standpunkt aus könnte man wohl sagen, daß auch in diesem frühen Tode sein Name „Felix" die glückliche Bedeutung für sein Leben behielt. Denn es wäre Mendelssohn kaum erspart geblieben, seinen Ruhm bald zu überleben.

Neuerdings mehren sich die Bemühungen, Mendelssohns Stellung und Ansehen bei der Musikwelt wieder zu steigern. Dabei wird immer die Gerechtigkeit des Urteils angerufen. Nun ist sicher Mendelssohn in der Hitze des Kampfes um die neue Musik viel Unrecht geschehen. Er hat viel für die

Digitized by Google

Sünden seiner Anhänger gebüßt, die weder die hervorragende künstlerische Kultur, noch die glänzenden musikalischen Gaben ihres Vorbildes besaßen. Aber es ist immer bedenklich, wenn man in der Kunst die Gerechtigkeit anrufen muß, wo nur die Liebe den Ausschlag gibt. Liebe und Haß in der Kunst bezeugen das Vorhandensein von Kräften, die noch als lebendig gefühlt werden. Gerechtigkeit dagegen hängt in der Kunst aufs engste zusammen mit Geschichte. Und in der Tat, Mendelssohns Kunst ist in starkem Maße bereits historisch. Nicht als ob es ihr an Schönheit mangelte! An der weitaus überwiegenden Masse des seither Geschaffenen gemessen, wird man in Mendelssohns Gesamtschaffen immer nicht nur die glänzende Begabung für alles Formale, sondern auch eine stets quellende Phantasie und ein feines Empfinden rühmen müssen und darüber hinaus eine edle Wahrhaftigkeit des Ausdrucks, in der es ihm widerstrebte, den Inhalt seiner Werke zu „komplizieren". Er gab sich einfach, heiter und „unproblematisch", wie er war. Aber sein Persönlichkeitsgehalt war eben nicht stark genug, um in dieser einfachen Welt dauernd fesseln zu können. So geriet sein Schaffen ins Typische; das rein Formale gewann übermäßige Bedeutung. So begreiflich nun die zeitgenössische Bewunderung für diese Formenkunst ist, war und ist sie doch letzterdings Technik. Diese aber veraltet, nur das Geistige besteht. Diesen geistigen Inhalt empfinden wir bei Mendelssohn aber nur selten als persönlich, am meisten in jener Richtung, nach der Richard Wagner ihn als „Landschaftsmaler erster Klasse" bezeichnete.

Vom Standpunkte geschichtlicher Gerechtigkeit liegt Mendelssohns größtes Verdienst zweifellos in der Hebung des öffentlichen Konzertlebens; durch ihn sind die Werke der Klassiker in den Mittelpunkt desselben gerückt worden. Er bahnte jene gründliche Vorbereitung und Ausführung ihrer Werke an, die uns seitdem geradezu als Anstandsgesetz erscheint. Doch zeigt sich auch in dieser Tätigkeit die Schwäche Mendelssohns, die freilich akademischen Naturen gar als Vorzug erscheinen mag. Mendelssohn ist immer und überall der wohlerzogene Sohn des wohlhabenden, auf den äußeren „Dekor" in jeglicher Lebenslage bedachten Hauses. Wäre nicht die gründliche Bildung, man würde den Mangel aller überschäumenden Kraft, jedes persönlichen Hervortretens noch viel störender empfinden. Denn darüber muß man sich klar sein: Mendelssohns Ruhe und Abgeklärtheit ist nicht die Ruhe nach dem Sturm, sondern die eines Mannes, dem das äußere Leben jeden Kampf ersparte, der auch innerlich niemals zum Ringen kam. Was Mendelssohn mit der Romantik vereint, ist sein Natursinn. Auch hier freilich alles gedämpft und gemäßigt. Sein Gefühl für das Volkstum blieb recht äußerlich, wie schon die Tatsache zeigt, daß Schumann in der schottischen Sinfonie die italienische vermuten konnte. Das Schaffen Mendelssohns ist doch im wesentlichen formal. Der Inhalt, der in der wohlabgerundeten und fein ausgearbeiteten Form vorgetragen wird, ist nirgends stark, aber es entsteht bei

Digitized by Google

diesem gebildeten Mann doch auch nie eine wirkliche Leere. Wie äußerlich sein Verhältnis zur Form aber doch oft war, zeigt die Übernahme des Erzählers und des Gemeindechorals aus der alten Passion ins Oratorium. Trotzdem wird man seine beiden Oratorien „Paulus" (1836) und „Elias" (1846) zu den besten Chorwerken des 19. Jahrhunderts rechnen müssen. Hinzu kommt dann das weltliche Chorwerk „Walpurgisnacht", wogegen in der Musik zur „Antigone" und dem „Ödipus" das schwächliche Philologentum, wie man es geradezu nennen könnte, gegenüber dem gewaltigen Empfindungsgehalt der Antike arg zurückbleibt. Unter fünf Sinfonien ist die schottische die beste. Auch die italienische in A dur wird noch öfter aufgeführt. Am beliebtesten sind neben der reizvollen Musik zum „Sommernachtstraum" die Konzertouvertüren „Die Hebriden", „Meeresstille und glückliche Fahrt" u. a., in denen seine sympathische Schilderungskunst sich mit der klaren Formgestaltung glücklich vereinigt. Unter seinen Kammermusikwerken wirkt das Oktett durch die prächtig klare Führung der einzelnen Stimmen; sein Violinkonzert gehört zu den besten Werken der ja nicht besonders fruchtbar angebauten Gattung.

Mehr als je zuvor verlangen wir Heutigen in der Kunst das Walten der Persönlichkeit zu spüren, wogegen Mendelssohn alles stark Subjektive zugunsten einer ihm als groß erscheinenden Objektivität zurückdrängte. Da unsere Kunst zurzeit sicher unter dieser subjektiven Willkür leidet und jeder Gernegroß mit dem Gerede von Persönlichkeit seine künstlerische Ohnmacht zu verdecken sucht, ist es begreiflich, daß viele von einer solchen Objektivität eine gesundende Wirkung erwarten. Aber es haben sich uns dafür reichere Quellen erschlossen, als Mendelssohns Kunst, vor allem der Heilborn der Kunst J. S. Bachs. Es ist doch sehr bezeichnend, daß sich für uns der Begriff des Akademischen fast unmittelbar mit dem „Romantiker" Mendelssohn verbindet. Er selber lehnte stark ausgeprägte Persönlichkeit ab. Sein Verhältnis zu Schumann war durchaus äußerlich; für Schubert ist er nie eingetreten: Beethovens „Neunte" machte ihm kein „Pläsier", so ließ er sie, wie den ganzen „alten" Beethoven, links liegen. Akademisch ist auch, daß er, ganz anders als der ihm vielfach verwandte Spohr, gegen das seiner Natur Fremde unduldsam wurde. Ungerecht aber ist es, Mendelssohn für die Engherzigkeit und Kurzsichtigkeit jener Männer büßen zu lassen, die als seine Schule gelten können. Diesen fehlte fast immer sowohl jene vielseitige Bildung als auch die vornehme Lebensart, die Mendelssohns persönlichem Umgang etwas Bezauberndes lieh.

* * *

Zu Mendelssohns Mitarbeitern in Leipzig gehörten Ignaz Moscheles, über den in anderem Zusammenhang gesprochen ist, der berühmte Geiger und Konzertmeister des Gewandhauses Ferd. David (1810—1873), der, ebenso wie der Theoretiker Moritz Hauptmann (1792—1868), haupt-

Digitized by Google

sächlich als Lehrer sich verdient gemacht hat. Mendelssohns Nachfolger als Dirigent wurde Jul. Rietz (1812—1877), von dessen zahlreichen Kompositionen auf den verschiedensten Gebieten höchstens noch die Konzertouvertüre in A dur zur Aufführung gelangt. Zahllose Kompositionen hat Ferd. Hiller (1811—1885) geschaffen, die einst viel aufgeführt wurden. Auch von seinen Werken ist nichts mehr lebendig; seine literarischen Verketzerungen der neudeutschen Musik kann man heute als unfreiwilligen Humor empfinden. Wirkliche Verdienste hat er sich aber als Orchesterleiter in Köln erworben. In Berlin wirkte Wilh. Taubert (1811—1891), der in Kinderliedern sein Bestes und Dauerndes gegeben hat. Die Verdienste, die er sich als Dirigent erworben hat, werden reichlich durch seine Gegnerschaft gegen alles seiner persönlichen Neigung Widerstrebende aufgehoben. Aus demselben Kreise stammt Heinrich Dorn (1804—1892), von dem noch einige humoristische Lieder gelegentlich gesungen werden. Er wirkte im gleichen Sinne wie Taubert in Berlin, hat aber außerdem als Lehrer sich wirkliche Verdienste erworben. Durch ein ganzes Menschenalter Leiter der Leipziger Gewandhauskonzerte und des Konservatoriums und als solcher eine bedeutende Macht im Musikleben war Karl Reinecke (1824—1910). Auch von ihm werden sich nur seine kleineren Kompositionen, Kinderlieder und Klavierstücke, erhalten. Von seinen Opern, die natürlich alle durch sehr sorgsame Arbeit und viele Feinheiten im einzelnen ausgezeichnet sind, ist keine wirklich durchgedrungen. Als Klavierspieler, Pädagoge, auch als Dirigent der älteren konservativen Richtung und Herausgeber zahlreicher klassischer Musikwerke wird ihm niemand seine Verdienste verkümmern wollen. Daß seine Vertretung der älteren Richtung auf echter, mannhafter Überzeugung beruhte, hat sein ganzes Leben bewiesen. Immerhin ist nicht zu verkennen, daß sein und ähnlicher Charaktere Wirken segensvoller gewesen wäre, wenn nicht eine starke Engherzigkeit gegen alles anders Geartete und eine unduldsame Ausnutzung der äußeren Machtstellung sie jeglichem Verständnis für die Entwicklung unserer Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unzugänglich gemacht hätte. Ohne jene schroffe Gegnerschaft der „Alten" wäre auch die neudeutsche Musik vor manchen Auswüchsen bewahrt geblieben.

Die Bedeutung des Leipziger Konservatoriums führte auch manche Ausländer in diesen Kreis, die dann durchweg die Mendelssohnsche Richtung in ihre Heimat verpflanzten. Der Engländer W. Bennet (1816—1875) hat mehrere große Kantaten und auch viele Orchesterwerke geschrieben. Eigenartiger und kräftiger ist der Däne Niels W. Gade (1814—1890), dem der Aufenthalt in Leipzig sicher mehr geschadet als genützt hat; sonst würden die Skandinavier ihre nationale Kunstmusik wohl auf ihn zurückführen können; denn in seinen Jugendwerken, so in der Ossianouvertüre und der Sinfonie in C, lebt diese Volksart recht kräftig, später verwischt sie sich immer mehr. Stärker bewahrte den nationalen Charakter Gades Schwieger-

Digitized by Google

vater, J. P. E. Hartmann (1805—1900), was sich daraus erklärt, daß seine Tätigkeit hauptsächlich der Oper galt. Sein Sohn Emil (1836—1898) gehört dann schon der Zeit an, die das Nationale mit Bewußtsein betont (Nordische Volkstänze, Lieder und Weisen in nordischem Volkston, Skandinavische Volksmusik). Dagegen kann man ganz zu den deutschen Musikern rechnen den Franzosen Theod. Gouvy (1822—1898), der auch gern in Deutschland lebte. Aus der großen Zahl seiner Werke verdienen am ehesten die Chorwerke (eine Messe, Requiem, Stabat Mater, Frühlings Erwachen und Polyxena) im Konzertsaal berücksichtigt zu werden. Seine abgeklärte, melodische, aber etwas weichliche Kammermusik käme für das Haus in Betracht.

Vielfach mit dem Mendelssohns hat sich bei den Nachfolgern der Einfluß Schumanns vermengt. Aber Robert Volkmann (1815—1883) steht hier mit viel selbständigerer und bedeutenderer Eigenart, als alle zuvor Genannten. Seine beiden Sinfonien in D moll und B dur, die Serenade für Streichorchester und vor allem die Kammermusikwerke sind eigenartig in ihrem melodischen Gehalt, hervorragend durch ihre rhythmische Kraft, gehören überhaupt zu den wertvollsten Instrumentalkompositionen der neueren Zeit. Ganz im Banne Schumanns stand der hochbegabte Theod. Kirchner (1829 bis 1903), der sogar in den Titeln seiner Stücke (Neue Davidsbündlertänze, „Florestan und Eusebius", „Neue Kinderszenen") seine Zugehörigkeit zu Schumann betonte. Trotzdem verdienen gerade seine kleineren Klavierstücke eine viel größere Verbreitung, als ihnen zuteil geworden ist; sie wären mit ihren schönen Melodik, dem feinen Stimmungsgehalt und der kunstvollen Arbeit das beste Gegenmittel gegen die seichte Salonmusik.

* * *

In dieser Zeit erfuhr auch das reproduzierende Instrumentalspiel seine wesentliche Umbestimmung. Das instrumentale Virtuosentum, das als Fortsetzung des Gesangsvirtuosentums aus der Blütezeit der italienischen Oper wirkt, wurde durch Nicolo Paganini (1782—1840) zur letzten Höhe emporgetrieben und damit für die spätere Zeit unmöglich gemacht. Niemand hat das schärfer erkannt, als der Künstler, der nach Paganini die gewaltigsten Triumphe im Konzertsaal geerntet hat: Franz Liszt. In seinem Gedenkblatt auf den kurz zuvor verstorbenen Geiger heißt es: „Ein Künstler, der sich heutigentags wie Paganini bestreben wollte, mit absichtlich umgeworfener Hülle des Geheimnisses die Geister in Erstaunen zu versetzen, würde keine Überraschung mehr erzielen und — vorausgesetzt auch, er sei im Besitze eines unschätzbaren Talentes — die Erinnerung an einen Paganini wird ihn des Charlatanismus und des Plagiats beschuldigen. Übrigens verlangt das Publikum zurzeit andere Dinge von dem Künstler, dem es hold sein will, und nur auf ganz entgegengesetztem Wege wird er gleichen Ruhm erringen und gleiche

Digitized by Google

Macht. . . . Möge der Künstler der Zukunft mit freudigem Herzen auf eine eitle egoistische Rolle verzichten, welche, wie wir hoffen, in Paganini ihren letzten glänzenden Vertreter gefunden; möge er sein Ziel in und nicht außer sich setzen und ihm die Virtuosität Mittel, nie Zweck sein!"

In Paganini hat sich die Dämonie der Musik so leibhaftig verkörpert, daß seine Person zum Mittelpunkt einer reichen Legendenbildung geworden ist, deren einzelne Züge später von Nachstrebenden für ihre Zwecke neu abgewandelt wurden. Wieviel von dieser phantastischen Lebensgeschichte wahr ist, hat die Sonderforschung zu untersuchen; jedenfalls hat es Paganini durch seine ganze Art des Auftretens verstanden, sich dauernd mit einer Wolke des Unheimlichen und Geheimnisvollen zu umgeben, und die instrumentale Technik so auszubilden, daß er selbst den Fachmann mit zunächst unerklärlichen Wirkungen verblüffte. Dieses Einswerden von Person und Spiel gibt die Erklärung für seine geradezu behexenden Wirkungen. Wenn diesen aber trotzdem nach allen auch noch so begeisterten Berichten die wirklich beglückende und emportragende dionysische Wirkung abging, wie sie Liszts Klavierspiel ausübte, so lag es an der Selbstsucht dieses Virtuosentums, das nicht die Kunst, sondern nur den Glanz der eigenen Person suchte.

Paganini hat zwar in seiner Vaterstadt Genua durch Giacomo Costa und nachher noch kurze Zeit durch A. Rolla in Parma Unterricht erhalten, hat aber doch im Grunde alles mehr aus eigenen Tifteleien und unermüdlichem Studium der technischen Möglichkeiten gewonnen. Er erschien stoßweise vor der Öffentlichkeit und verschwand nach den riesigsten Erfolgen oft auf Jahre im Dunkel, um dann wieder mit neuen unerhörten Kunststücken aufzutreten. Diesseits der Alpen erschien er erst 1828. Seine damaligen Konzerte in Wien, an die sich Konzertreisen durch Deutschland und den Norden Europas schlossen, die ihn zuletzt nach Paris und London führten, brachten ihm unerhörte Triumphe. Seine Mischungen von Pizzicato- und gestrichenen Tönen in halsbrecherischen Läufen, eine unerhörte Ausbildung des Flageoletspiels, wirkten nicht nur auf die Spieltechnik, sondern auch auf die Komposition ein. Auf seine „vierundzwanzig Capricen für Violine allein" (1831) antwortete Schumann mit „Studien nach Capricen von Paganini" und Franz Liszt mit den „Grandes Etudes de Paganini". Außerdem sind von Paganini noch erschienen eine Reihe von Sonaten für Violine und Gitarre, auch drei Quartette für Streichtrio und Gitarre. Paganini soll zeitweilig die Geige mit diesem Instrumente vertauscht haben. Diese Kompositionen waren alle schon vor 1805 entstanden; die späteren hat er nicht mehr selbst veröffentlicht, wohl damit man ihm das Geheimnis seiner Effekte nicht ablernen konnte. Erst nach seinem Tode erschienen die Violinkonzerte in Es-dur, bei dem die Violine um einen halben Ton höher gestimmt ist, und H-moll mit dem berühmten Rondo à la clochette, ferner einige Variationenwerke und das Moto perpetuo. —

Digitized by Google

Wir wollen an dieser Stelle einen kurzen Überblick über die neuzeitliche Entwicklung des Violinspiels gewinnen. (Für die ältere Zeit vgl. Bd. I S. 373f.) Paganini selbst hat als Lehrer nur geringe unmittelbare Wirkung geübt, da er viel zu ängstlich auf die Wahrung seines Könnens als einer Geheimkunst bedacht war. Ein eigentlicher Schüler war nur sein engerer Landsmann, der Genueser Camillo Sivori (1815—1894), der ein außerordentlicher Techniker war, aber die Wahrheit des Lisztschen Wortes an sich erfahren mußte, daß er mit allen seinen Künsten nur als Plagiator Paganinis wirkte. Der Norweger Ole Bull (1810—1880), der als anerkannter Virtuose Paganini nach Paris folgte, um ihm seine Kunststücke abzusehen, mußte den anderen Vorwurf des Charlatanismus erfahren, obwohl in seinen Kompositionen, zumal in den Phantasien über nordische Themen, viel Fesselndes steckt.

Starken Einfluß hat Paganinis Art auf die französische Geigerschule geübt, die nun immer mehr auf das technisch Glänzende oder auch nur Blendende ausging und an Stelle eines tieferen Gefühlsgehalts sich mit oberflächlicher Sinnfälligkeit und weichlicher Süßigkeit begnügte. Das bedeutete für die französische Geigerschule einen Abstieg. Frankreich hatte durch den in Italien geborenen, aber ganz in französischem Kunstgeschmack aufgegangenen G. B. Viotti (1751—1824), der den Ruhmestitel des Begründers des modernen Violinspiels erhalten hat, Italien in seiner Vormachtstellung abgelöst. Viottis zahlreiche Kompositionen für Violine und Kammermusik sind durch kräftige und vornehme Haltung ausgezeichnet und pflegen das virtuose Element durchaus nicht als Selbstzweck. Auch seine unmittelbaren Schüler und Fortsetzer J. P. Rode (1774—1830), Rudolf Kreutzer (1766—1831), dem Beethoven die bekannte Sonate widmete, und Fr. Baillot (1771—1842), die sich später zu der berühmten „Méthode de violon", dem amtlich eingeführten Schulwerk des Pariser Konservatoriums, vereinigten, zeigen bei aller Betonung des Technischen gesunden musikalischen Sinn. Wohl leben heute eigentlich nur noch ihre Studienwerke, aber schon Zahl und Umfang ihrer übrigen Kompositionen, die bei den beiden Erstgenannten auch viele Opern umfassen, sowie ihre ganze musikalische Tätigkeit, sticht weit ab von dem geradezu geistesarmen Virtuosentreiben der Späteren, die mit einem kleinen, auf ihre besonderen Künste und Künsteleien zugerichteten Programm die Konzertsäle Europas durchreisten und lediglich auf den allerdings geldbringenden Beifall der urteilslosen Masse ausgingen. Ihr Anführer ist Ch. A. de Bériot (1802 bis 1870), der eine belgische Abzweigung der französischen Schule begründete und das Brüsseler Konservatorium zu einer berühmten Pflegestätte des Violinspiels erhob. Seine Schüler Henry Vieuxtemps (1820—1881) und Hubert Léonard (1819—1890) haben die ganze Welt bereist und meistens mit ihren eigenen Kompositionen die stärksten Erfolge gewonnen. Da diese Werke ganz aus den Fähigkeiten des Instrumentes heraus geschrieben sind und dem Spieler jede erwünschte Gelegenheit bieten, seine Kunstfertigkeit leuchten zu lassen,

Digitized by Google

ist es leicht erklärlich, daß sie sich auch heute noch bei den Geigern einer Beliebtheit erfreuen, auf die sie durch wahrhaft musikalische Eigenschaften keinen Anspruch erheben könnten. —

Das deutsche Violinspiel gelangte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf eine beträchtliche Höhe. Seine Entwicklung geht Hand in Hand mit der des deutschen Orchesters, also auch der sinfonischen Komposition, und nimmt folgerichtig den Ausgang von Joh. Wenzel Stamitz (1717—1757), durch den die Mannheimer Hofkapelle ihrer hohen Bedeutung für die Ausgestaltung der deutschen Instrumentalmusik zugeführt wurde. Auch seine beiden Söhne Karl (1746—1801) und Joh. Anton (1754 bis etwa 1820) waren als Geiger wie als Komponisten für ihr Instrument von höchster Bedeutung. Der Mannheimer Kapelle, die später mit dem Hof nach München übersiedelte, gehörten von weit berühmten Geigern auch Ignaz Fränzl (1736 bis 1811) und sein Sohn Ferdinand (1770—1833), sowie die beiden Brüder Eck — Joh. Friedrich (1766—1810) und Franz (1774—1804) — an. Man darf wohl in dieser innigen Verbindung mit dem Orchester und damit der großzügig sich entwickelnden sinfonischen Literatur einen Hauptgrund für die gediegenere Haltung des deutschen Violinspiels erblicken.

Zu einer bedeutenden Pflegestätte der Geigenkunst wurde auch Berlin. Hier steht der aus Böhmen stammende Franz Benda (1709—1786), der ältere Bruder des aus der Geschichte des Melodramas bekannten Georg B., an der Spitze. Er war Mitglied der Kapelle Friedrichs des Großen und um seines seelenvollen Spieles vom musikliebenden Herrscher sehr hoch geschätzt. Der einflußreichste Lehrer wurde in Berlin Bendas Schüler Karl Haack (1751 bis 1819), aus dessen großer Schülerzahl hervorgehoben seien Ludw. Wilh. Maurer (1789—1878)?, dessen Quadrupelkonzert für vier Violinen mit Orchester noch heute geschätzt wird, und Karl Möser (1774—1851), der das Berliner Musikleben durch regelmäßige öffentliche Quartettaufführungen bereicherte. Diese Einrichtung in vorbildlicher Weise ausgebaut zu haben, ist das Verdienst seines Schülers Karl Friedr. Müller (1797—1873), des Führers des weithin berühmten älteren Müllerquartetts, zu dem er sich mit seinen drei Brüdern verband; es wurde später von einer jüngeren Quartettvereinigung desselben Namens abgelöst, in dem vier Söhne Karl Friedrichs spielten.

Mehr für sich allein stand K. Jos. Lipinski (1790—1861), ein Pole, der nach weiten Konzertreisen, auf denen er mit Paganini in Wettbewerb trat, sich als Konzertmeister in Dresden niederließ (1839). Als Komponist ist er durch sein „Militärkonzert" lebendig geblieben. Der aus Süddeutschland stammende Bernhard Molique (1802—1869) hat hauptsächlich in England gewirkt, bevor er sich in Cannstatt bei Stuttgart niederließ. Auch er hat viel für sein Instrument komponiert, auch für Kammermusik, der er ein treuer Pfleger war.

Ihrer ganzen Umwelt entsprechend pflegte die Wiener Schule, in der

Digitized by Google

wir zahlreichen aus Ungarn stammenden Künstlern begegnen, mehr das sinnlich Schöne des Geigenspiels. An ihrer Spitze steht Jos. Mayseder (1789—1863), der schon als Knabe Mitglied der durch ihre Beziehungen zu Beethoven berühmten Quartettvereinigung von Ignaz Schuppanzigh (1776—1830) wurde. Während er ganz in der Lehrtätigkeit aufging, wurde sein Schüler Miska Hauser (1822—1887) einer der berühmtesten Wandervirtuosen. Mehr im Geiste seines Lehrers wirkte Jos. Böhm (1795—1876), der übrigens auch die französische Schule Rodes durchlaufen hatte und seinerseits Lehrer einer ganzen Reihe bedeutender Geiger der Neuzeit wurde. Wir nennen H. Wilh. Ernst (1814—1865), berühmt als Wandervirtuose, aber auch als Komponist des Fis moll-Konzerts und der „Elegie" heute noch lebendig; Edm. Singer (1830—1912), den Verfasser den „Großen theoretisch-praktischen Violinschule"; G. Hellmesberger (1800—1873), der selber wieder eine ausgedehnte Lehrtätigkeit entfaltete, vor allem aber Jos. Joachim (1831—1907), der auch in seinem äußeren Lebensgange die Verbindung der Wiener Schule mit der Berliner vollzog und als Geiger, Quartettführer und Lehrer dem deutschen Geigenspiel wieder zur Weltgeltung verhalf. Der Sieg des Musikalischen über das Virtuosenhafte ist durch ihn vollkommen geworden; Joachim war der „Geigerkönig" trotz einem Pablo de Sarasate (1844—1908), in dessen Geigenspiel die Glut und bestrickende Sinnlichkeit seiner spanischen Heimat lebte; wenn er seine „Zigeunerweisen" aufspielte, klang noch einmal ein Nachhall von den Hexenkünsten Paganinis herauf.

Wenn wir sagten, daß durch Joachim der Weltruf des deutschen Geigenspiels wieder erstrahlte, so geschah es im Hinblick auf Ludwig Spohr (vgl. II. S. 120), durch den es zum erstenmal geschah und der doch wohl den Ruhm des einflußreichsten Geigenlehrers und des ergiebigsten Komponisten für sein Instrument behauptet. Das Schülerverzeichnis, das Spohrs Lebensdarstellung von A. Malibran beigegeben ist, zählt hundertzweiundachtzig Namen auf. Unter ihren Trägern sind weltberühmte Virtuosen kaum vertreten. Selbst Ferd. David (1810—1873) hat bald seine siegreichen Wanderzüge durch die Konzertsäle Europas gegen die stete Wirksamkeit als Konzertmeister des Gewandthausorchesters in Leipzig vertauscht, dessen Konservatorium durch ihn zu einer „hohen Schule des Violinspiels" wurde. Sehr zahlreich aber sind unter Spohrs Schülern die Männer, die an den verschiedensten Orten gleich ihrem Lehrer eine umfassende Musiktätigkeit als Konzertleiter und Lehrer entwickelten. Manche unter ihnen verpflanzten den ernsten und gesunden Geist ihres Meisters ins Ausland; so wirkte Joh. Heinr. Kufferath (1797 bis 1864) im niederländischen Utrecht, Friedr. Pacius (1809—1891) zu Helsingfors in Finnland.

Digitized by Google

Sechstes Kapitel

Tanz und Operette

Die Musik ist mit dem Tanz von Anfang an verbunden durch das beiden gemeinsame Lebenselement des Rhythmus. Die Musik besitzt die Mittel, diesen scharf zu betonen. Zum bloßen Tanzen genügt schon die roheste musikalische Stützung, sofern sie nur scharf rhythmisiert. Aber gerade die volkstümliche Musikpflege blieb gern mit dem Tanz in Verbindung. Ein großer Teil der Volkslieder sind Tanzlieder. Dann wurde nach der Renaissance mit der außerordentlichen Steigerung des gesellschaftlichen Lebens der Tanz aus einer mehr willkürlichen Unterhaltung zu einem hochentwickelten Gesellschaftsspiel. Der Tanz bot jetzt der Musik einen der gangbarsten Wege, aus der Kirche in die Welt zu kommen, wo sie am fröhlichsten war. Der Tanz entwickelte sich viel schneller. Dadurch, daß die Musik sich ihm anschmiegte, entstanden neue Musikformen. Die ältere Instrumentalmusik entwickelte sich an Volkslied und Tanz. Das letztere geschah hauptsächlich in Frankreich, wo die gesellschaftliche Tanzkunst in höchster Blüte stand. Die ganze ältere französische Klaviermusik trägt Tanzcharakter. Für die große musikalische Entwicklung wurde dann die Tanzmusik am fruchtbarsten außerhalb des Tanzsaales, losgelöst von der Übung des Tanzes. Von der Zusammenstellung mehrerer Tänze führt der Weg über Suite und Sonate zur Sinfonie. Auch als man die Herkunft vom Tanze bei diesen großen Musikformen vergessen konnte, blieb der Tanzsaal immer noch eine Fundgrube für musikalische Formen der Motive. Wie bedeutsam ist das Menuett für Haydns Sinfonie geworden. Dann vergeistigte sich gerade durch die rein musikalische Übung die Vorstellung vom Tanz aus einem körperlichen zum geistigen Spiel. Beethovens 7. Sinfonie offenbarte diese dionysische Tanzeslust, Bruckner schöpfte aus dem Volkstanz die hinreißende Bewegungskraft seiner Scherzi, Rich. Strauß hat in „Also sprach Zarathustra" im Tanzlied die höchste Lebenslust gefeiert.

Dagegen war die eigentliche Tanzmusik in der Entwicklung stark zurückgeblieben. Je kunstvoller die Tänze in ihrer Formbewegung waren, um so gebundener war ja auch die Bewegung der Musik. Erst als die streng geordneten Figurentänze den freieren Rundtänzen Platz machten, war eine musikalische Entwicklung der eigentlichen Tanzmusik möglich. Zu den Walzern und Ländlern, die Schubert auf seinen Bummelzügen durch die Umgebung Wiens und in Steiermark zusammenlauschte, könnte man wohl tanzen. Aber Schubert band hier Feldblumensträuße zusammen; an die Tätigkeit des

Digitized by Google

Gärtners, die Feldblumen in ihrer Blütenpracht, ihrer Größe zur Gartenblume zu steigern, hat er nicht gedacht.

Kunst und Kultur hängen ja immer aufs innigste zusammen. Die Tanzmusik ist leichte Unterhaltungsmusik. Sie betont ihrer ganzen Art nach stärker, als jede andere Musik, ein fast körperlich sinnliches Wohlgefühl. Sie kommt auf natürlichem Wege zu uns, wenn wir selber tanzen. So ergriff die Kunstmusik den Tanz mit der Absicht, Tanzmusik zu schreiben, erst in der Zeit, als nach der schweren napoleonischen Heimsuchung, nach der starken Kraftleistung, in der das Joch abgeschüttelt worden war, die Völker vom Verlangen nach „Amusement", nach lustiger, unbesorgter Unterhaltung erfüllt wurden. Wien, die „Phäakenstadt", wurde die Entwicklungsstätte der Tanzmusik. Der erste aber, der aus dem Tanz mehr machte, als die musikalische Stütze der rhythmischen Bewegung, war K. M. von Weber. Seine am 28. Juli 1819 vollendete „Aufforderung zum Tanz" ist der Anfang der neuen Tanzmusik. „Eine solche affektvolle, träumerische und doch kecke und chevalereske Tanzmusik mußte in den Herzen der Jugend zünden, wie nie vorher; die Musiker geigten Tänzer und Tänzerinnen, ohne daß es jene merkten, in die nächste und natürlichste Leidenschaft eines Ballsaales hinein, und gegenüber dieser verliebten Tanzmusik mußten natürlich alle die alten Tänze wie ein Entredeux von Perücke und Reifrock erscheinen". (Riehl.) Daß Weber mit vollem Bewußtsein geradezu eine Reform der Tanzmusik anstrebte, beweisen die Erläuterungen, die er seiner genialen Schöpfung beigab. Er schildert in einer Reihe dramatischer Bilder eine Liebesgeschichte, die um so reizender wirkt, als die Blume der Liebe unter dem süßen Hauch der eigentlichen Tanzweise aufblüht, während die in anderem Zeitmaß gehaltenen Melodien zu Beginn und Ende die äußeren Vorgänge charakterisieren. So war das „Pathos der Liebe" in die Tanzmusik eingeführt, die unter dem Einfluß der lebhafteren Empfindung auch im Tempo gesteigert wurde. — In Webers Schöpfung kündigt sich die zwiefache Entwicklung an, die der Walzer, der nun rasch zum beliebtesten Tanz des 19. Jahrhunderts wurde, und mit ihm die gesamte Tanzmusik seither genommen hat: einerseits als Charakterstück, andererseits als ausgesprochener Tanz.

Auf dem ersten Wege sind die bedeutendsten Fortsetzer Chopin, Brahms und Liszt. Der erste träumt vergangener Liebe nach; Brahms singt die heitere Lebenslust; Liszt feiert mit einem Sprühwerk von Geist, Liebenswürdigkeit und Grazie die Schönheit gesellschaftlichen Lebens. Auf diese drei Grundformen geht die unendliche Masse von Tänzen zurück, die seither einen so breiten Raum in unserer Salonmusik einnimmt. Die Polen sind darin besonders glücklich. Gewandt, außerordentlich dankbar schreibt A. Strelezki (geb. 1859); die männlich-kräftigen Werke L. Stojowskis (geb. 1870, lebt in Neuyork), können allen Klavierspielern dringend empfohlen werden; mehr als Pädagoge bekannt ist Th. Leschetizky (1830—1915);

Digitized by Google

voll blendender „Brillanz", mit einem Einschuß von Pariser Esprit schafft M. Moszkowsky (geb. 1854, lebt in Paris). Hohe Beachtung verdienen die Brüder Scharwenka, Philipp (1847—1917) weicher, oft an Schumann anklingend, Xaver (geb. 1850, lebt in Berlin) voll rhythmischer Kraft. Felix Dreyschock (1860—1906), der Sohn des in gleicher Richtung wirksamen Alexander D. (1818—1869), beschließt mit seinem spielseligen Musikantentum den Reigen.

Aber Webers Tonstück enthält ja nicht nur die Aufforderung zum Tanz, sondern auch den Tanz selber. Auch für die Musik zu diesem wurde es vorbildlich. Reichere, blühendere Formen, breitere und damit kunstvollere Ausbildung und Durcharbeitung der Motive, daneben die Steigerung des musikalischen Inhalts. Die Tanzmusik will nun nicht mehr bloß rhythmische Stütze sein, sondern Stimmung machendes und schilderndes Tonstück. Gerade diese Entwicklung ist Wien zu danken, und zwar geborenen Wienern.

Josef Lanner und Johann Strauß, Vater und Sohn, stellen die ganze Entwicklung dar. Neben diesen dreien bedeuten alle anderen, wenn auch vielfach recht tüchtigen Tanzkomponisten nur ein Bauen in die Breite. Labitzky (1802—1881), Gungl (1810—1889) stehen in schwächlicherer Haltung neben den Genannten, Bilses (1816—1902) norddeutsche Schneidigkeit bringt etwas Marschmäßiges in die Tanzmusik, Waldmann (1847 bis 1919) zieht den Tanz wieder mehr auf die Gasse. Olivier Métras' (1830 bis 1889) französischer Chic wird vom jüngeren Johann Strauß in glücklicher Vereinigung mit viel stärkerer Empfindung überboten. Diese Namen sind nur als typisch aus der Legion der Tanzkomponisten gewählt.

Die Geschichte des Walzers ist die Geschichte des Wienertums. Die etwas sentimentale Mondscheinromantik der Reaktionsperiode gibt Lanner (1801—1843). Autodidakt als Violinist und Komponist, gründete er früh ein Liebhaberterzett, für das er die nötigen Opernpotpourris aus Opern und Tänzen selbst zurechtmachte. Seine Vorführungen wurden rasch beliebt; 1819 gewann er sich einen Violaspieler dazu, der war Johann Strauß (1804—1849). Lanner war also 18, der neue Quartettgenosse gar nur 15 Jahre. Das Quartett wird so schnell beliebt, die Nachfrage nach Tanzmusik ist so groß, daß eine Erweiterung und Trennung nötig wird. Johann Strauß wird der Leiter der zweiten Genossenschaft und bald auch ihr Komponist. Seit 1825 hat er seine eigene Kapelle, und die Wiener hatten nun glücklich einen ihnen zusagenden Kunststoff, um sich in Begeisterungskämpfen zu erhitzen: Hie Lanner! Hie Strauß! Des letzteren Sohn hat den Unterschied zwischen beiden einmal dahin ausgesprochen: „Bei Lanner hieß es: i bitt euch schön, gehts tanzen, beim Vater Strauß: gehts tanzen, i wills". Weich versonnen, romantisch schwärmerisch ist die Musik des ersteren, sinnlich, voll zuckender Lebhaftigkeit die des anderen. Beide sind Zeitausdruck. So nahe berührte

Digitized by Google

sich mit dem älteren, romantischen Wien Raimunds das auf derberen Genuß erpichte, nach schärferer Reizung verlangende Nestroys. In musikalischer Hinsicht sind die Walzer der beiden gleichartig gebaut. An die Stelle der früher unbeschränkten Einzelnummern treten jetzt deren fünf, zu denen eine Einleitung und die das Vorangegangene zusammenfassende Koda kommen. Lanner verlegt den Nachdruck auf die lyrische Melodie, Strauß auf schärfere Rhythmik und pikantere Färbung des Orchesters. Nach Lanners Tod wäre Strauß Alleinherrscher gewesen, wenn nicht am 15. Oktober 1844 sein damals 19jähriger Sohn Johann (geb. 25. Oktober 1825, gest. 3. Juni 1899) sein erstes Konzert mit einer eigenen Kapelle gegeben hätte. Der Sohn wäre in dem Wettkampf Sieger geblieben, auch wenn der Vater nicht einige Jahre danach gestorben wäre.

Wieder haben wir einen anderen gesellschaftlichen Hintergrund. Die Großstadt Wien, ihre reiche und üppige Gesellschaft ist die Heimat dieser Kunst. Das Urwiener Bürgertum ist der internationalen Gesellschaft gewichen. Die alte Behaglichkeit und die gediegene gute Stube sind verschwunden. Im hell beleuchteten Salon tafelt die elegante Gesellschaft. Alles ist geistreicher, feiner, nervöser: Champagnerstimmung. Das Wundervolle am Walzer des jüngeren Strauß ist, daß er über alledem das Beste aus der älteren Zeit bewahrt hat. Die Mutter war eine Verehrerin Lanners. Seine weiche Melodie hat sich bei ihrem Sohn mit der straffen Rhythmik des Vaters Strauß vereinigt. Gleichzeitig ist die Form gewachsen. Das wäre nur äußerlich, wenn nicht damit die Steigerung des ganzen musikalischen Gehalts verbunden wäre. In einer fast unerhörten Leichtigkeit und Fruchtbarkeit hat Johann Strauß das halbe Tausend seiner Tänze hervorgebracht. Dabei blieb seine Kunst frisch und jung, wie er selber. Und mit dieser Frische bewahrte er seinen Walzer vor der Gefahr, mit der Erweiterung der Form seinen Zweck als Tanzmusik zu verlieren. Inzwischen hat der Gesellschaftstanz eine traurige Entwicklung durchgemacht, mit der auch seine musikalische Verarmung zusammenhängt. Andererseits ist seit dem Beginn des Jahrhunderts der Kunsttanz durch verschiedene Einflüsse in seinem Wesen verändert worden. Furchtbare Möglichkeiten sind unverkennbar; sie werden sich nur verwirklichen durch ein erneutes inniges Zusammengehen von Tanz und Musik. (Vgl. XII. Buch, Kap. 9.)

Den Schritt aus dem Ballsaal hinaus hat Strauß aber doch getan: aus dem Walzer wurde die neue Wiener Operette; am 10. Februar 1871 ist ihr Geburtstag. Strauß' „Indigo" trägt schon alle jene Gebrechen, die die Gattung unheilbar steigender Verblödung zugeführt haben: sinnlose Handlung, abgeschmackter Inhalt, unwahre sentimentale Empfindung, karikierende äußerliche Charakteristik, elende Reimerei in den Liedversen, mühsam erdachter Witz, der durch frivole Pfefferung genießbar werden soll. Man scheint diese Eigenschaften für untrennbar von der Operette zu halten. Die Gattung steht

Digitized by Google

weit unter dem alten Singspiel und verfällt immer mehr der Ausstattungsposse. Für Johann Strauß war es jammerschade, daß er niemals ein vernünftiges Textbuch bekommen hat; denn welch berückender musikalischer Reichtum in ihm lag, zeigt „Die Fledermaus“, trotz allem die beste deutsche Operette. Hier offenbart sich in prächtigster Weise das, was alle späteren Operettenkomponisten nicht verstanden: das Dramatische der Tanzmusik. Der Tanz wird hier zum dramatischen Stimmungsmittel, am sichtbarsten in der meisterhaften musikalischen Pantomime des Gefängnisdirektors (3. Akt); dieses Nachleben einer köstlich durchschwärmten Nacht steht ebenbürtig als lustiges Seitenstück neben der Beckmesser-Pantomime in Wagners „Meistersingern“. Von den 16 Operetten Strauß' nenne ich nur noch den „Zigeunerbaron“, in dem das Streben nach der echten komischen Oper vor allem am Textbuch scheitert.

Von Strauß' Nachfolgern auf dem Gebiet der Operette hat ihn keiner erreicht. Karl Millöckers (1842—1899) „Bettelstudent“ und „Armer Jonathan“, Richard Genées (1823—1895) „Seekadett“, Rud. Dellingers (1857 bis 1910) „Don Cesar“, Karl Zellers (1842—1898) „Vogelhändler“ und „Obersteiger“ sind noch aus dem Repertoire zu nennen. Rich. Heubergers (geb. 1850, lebt in Wien) „Opernball“ zeigt das Streben, durch gediegene musikalische Arbeit höher zu kommen; Paul Lincke ist dann eine charakteristische Erscheinung jener zahlreichen Hauskomponisten von Variétés und Possenbühnen, die ihre zweifellose Begabung zu dem traurigen, wenn auch noch so einträglichen Gewerbe erniedrigt haben, zu den von Schneider, Dekorateur und kalauernden Textfabrikanten zusammengestoppelten „Schlagern der Saison“ die Musik zu schreiben. Durch gediegene Instrumentation den Mangel eigener Erfindungskraft wettzumachen, versucht eine jüngere Wiener Schule, die in Max Reinhard (geb. 1865), Edm. Eysler (geb. 1874), Leo Fall (geb. 1873) und Franz Lehar (geb. 1870) ihre Hauptvertreter hat. Des letzteren „Lustige Witwe“ hatte einen Erfolg, der einem um die Zukunft unserer Kunstkultur bange machen könnte, wenn nicht die Vergangenheit Beispiele genug aufwiese, daß solche Seuchen auch im Kunstleben immer wiederkehren und — überstanden werden. Das eigentlich Satirische ist bei diesen Komponisten nur schwach entwickelt und wo es sich herauswagt, wie etwa in Oskar Straus' (geb. 1870) „Lustigen Nibelungen“ und „Hugdietrichs Brautfahrt“ richtet es sich in einer Weise gegen deutschnationales Empfinden, die schroffste Verurteilung gebietet. Wirklich geistvolle musikalische Parodie gab dagegen der auch als Musikschriftsteller geschätzte Otto Neitzel (geb. 1852, lebt in Köln) mit dem Satirspiel „Wallhall in Not“, dessen reicher musikalischer Witz freilich nur dem geübten Kunstkenner voll aufgehen dürfte.

Noch tiefer, als die Wiener steht die Berliner Operette, die eine innige Verbindung mit der leider auch ganz entarteten Berliner Posse eingegangen

Digitized by Google

ist. Mit Hilfe einiger gassenhauerischer Schlager beherrschen diese jedes Geistes und jeglicher Empfindung bare, dafür auf alle niedrigen Instinkte geschickt spekulierenden Erzeugnisse ein Jahr lang den Spielplan einer Bühne, durchseuchen aufs Grammophon übertragen das ganze Land mit ihren seichten Melodien und zerstören als üble Schädlinge das unserm Volke eingeborene gesunde Musikempfinden. Als Typus dieser durch pekuniären Erfolg verwöhnten Komponisten sei Jean Gilbert (geb. 1879) genannt, der sich zu Beginn des Weltkrieges der „Kombination" folgend zu seinem Namen Max Winterfeld bekannte, inzwischen aber wieder die Aufnahme des engländernden Decknamens für vorteilhaft erfand.

Zwei Tatsachen müssen hier noch gestreift werden. Erstens die auffällige Erscheinung, daß fast alle diese Operettenkomponisten Juden sind; zweitens, daß sich nirgendwo der unheilvolle Einfluß des kapitalistischen Theaterbetriebs so offenbart, wie auf dem Gebiet der Operette. Kapitalkräftige Verleger, wie Sliwinski, pachten die in Frage kommenden großstädtischen Bühnen oder wissen deren Direktoren in ihre Abhängigkeit zu bringen und bestimmen dann den Spielplan. Mit allen Mitteln der Reklame werden die „Erfolge" oft gegen das einmütige Urteil der Kritik „gemacht", und die Presse ist viel zu stumpf oder zu gleichgültig, um diesem Treiben scharf und andauernd entgegenzutreten. Vielfach liegt das an der Unterschätzung der Wichtigkeit dieses ganzen Kunstgebietes für unser Volksleben, um so höhere Aufmerksamkeit müssen alle jene dieser Frage zuwenden, die an die Bedeutung der Kunst für die Gesundung unseres Volkes glauben. (Vgl. XII. Buch, Kap. 9.)

In der obigen Aufzählung von Operettenkomponisten übergangen wurde Franz von Suppé (1820—1895), der mit „Boccaccio" (1879) und anderen Werken auf dem von Strauß gewiesenen Wege steht. Schon vorher aber hatten „Das Pensionat" (1860), „Zehn Mädchen und kein Mann" (1862), „Flotte Bursche" (1863) und die „Schöne Galathea" (1865) seine Anpassungsfähigkeit an die französische Operette bewiesen.

Diese ist in Paris emporgewachsen. Florimond Ronger (1825—1892) hatte unter dem Decknamen Hervé 1854 ein Theater „Folies dramatiques" eröffnet, in dem er kleine Stücke aufführte, die die lose Form des älteren Vaudeville übernahmen, aber neben einer guten Dosis satirischer Parodie bereits das bedenkliche Reizmittel der Pikanterie verwendeten. Die Gattung völlig ausgebildet hat Jacques Offenbach (1819—1880), der Sohn eines jüdischen Kantors aus Köln. In den 1855 gegründeten „Bouffes parisiens" entwickelten sich schnell aus den harmloseren Stückchen („Fortunios Lied", „Verlobung bei der Laterne" u. a.) jene gepfefferten Operetten „Orpheus in der Unterwelt", „Die schöne Helena" usw., die ihn berühmt gemacht haben. Man könnte von einer Satire der Zustände des zweiten Kaiserreiches sprechen, lebte in allem auch nur ein Fünkchen vom wahrhaft satirischen Geist des in-

Digitized by Google

grimmigen Zornes, des Verlangens nach dem Hohen und Schönen. Wer aber selber sich im sumpfigsten Pfuhl mit Behagen aufhält, kann allenfalls Zyniker sein, aber nicht Satiriker. Den „Geist" Offenbachs leugne ich nicht, Kokottengeist; ebensowenig bestreite ich sein hervorragendes Talent der Parodie. Aber diese ist allzu oft Beschmutzung eines Schönen. Wenn man aber aus der Tatsache, daß er in seinem letzten Werke „Hoffmanns Erzählungen" eine feine komische Oper geschaffen hat, für seine Künstlerschaft gar günstige Folgerungen zieht, so erhellt doch daraus erst recht, daß er zuvor seine großen Gaben in gemeiner Weise den niedrigsten Zeitinstinkten preisgegeben hat.

Offenbach gelehrigster Nachfolger war Ch. Lecocq (1832—1918), unter dessen zahlreichen, in der Arbeit meist sorgfältigen Werken „La fille de Madame Angot" und „Giroflé-Girofla" die bekanntesten sind. Rob. Planquette (1848—1903) ist mit den „Glocken von Corneville", Edm. Audran (1842—1901) mit „Miß Helyett" und „Die Puppe", André Ch. Messager (geb. 1853, lebt in Paris) mit den „Kleinen Michus" über Frankreich hinausgedrungen.

Auch zwei Engländern gelangen auf diesem Gebiete Erfolge. „Der Mikado" von A. Sullivan (1842—1900) gehört zu den allerbesten Schöpfungen in der Gattung; er hat außerdem noch ein Dutzend Operetten und viel Instrumentalmusik geschrieben. Die große Oper „Ivanhoe" hat man ohne Erfolg dem deutschen Spielplan einzugliedern gesucht. Wahlloser in den Mitteln ist Sidney Jones, von dessen fünf Operetten „Die Geisha" auch in Deutschland zahllose Aufführungen erlebte.

Siebentes Kapitel

Die Romantik in Frankreich und Italien

Frankreich ist das Land der formalen Kultur. Seine Kunst hat immer vor allem die Erscheinung der Dinge gegeben, danach gestrebt, diese Erscheinungsformen der Umwelt zu erfassen, sie einzufangen und in das Leben des Einzelnen einzufügen. Deshalb ist die ganze französische Kunst in viel höherem Maße Schmuck des Lebens, als jemals die germanische Kunst; sie ist ein Vergnügen des Verstandes und Witzes, weniger Herzenssache. Das Wie hat eine viel höhere, eine selbständige Bedeutung gegenüber dem Was, während es in der deutschen Kunst ausschließlich im Dienste des Was

Digitized by Google

steht, von diesem erst geschaffen wird. Während der Urgrund aller deutschen Kunst musikalisch ist, ist er in aller französischen Kunst bildnerisch. Betrachten wir die Kunst der Welt als eine einzige, so hat Frankreich eine außerordentliche Bedeutung in allem Formalen stets behauptet: so in der Architektur und Plastik des Mittelalters, in der Malerei der ganzen Neuzeit. Seine klassische Dichtung brachte gerade durch ihre formale Gesetzmäßigkeit die ganze Welt in eine fast sklavische Abhängigkeit; ebenso wie die französische Gesellschaftsetikette und der französische Gesellschaftstanz. Nirgendwo gibt das Seelische die Anregungen, sondern die Form. Daher auch die Unselbständigkeit, mit der das Französische von den andern Völkern übernommen wird; daher vollzieht sich in aller übrigen europäischen Kunst die Abschüttelung des französischen Vorbildes als Selbständigwerden des eigenen seelischen Lebens. Shakespeare oder Goethe oder Wagner dagegen haben auf die andern Nationen so gewirkt, daß diese in ihr eigenes seelisches Leben untertauchten. Frankreich hat von der Fremde manche Anregungen übernommen, dabei dem Geistigen gegenüber wenig Widerstand gezeigt, wohl aber von der Form die völlige Anpassung an die eigene nationale Art verlangt.

Es ist nach alledem erklärlich, daß für das französische Volk die Musik nicht so viel bedeutet, wie für das deutsche; ebenso daß Frankreich für die Entwicklung der Musik nicht so bedeutsam gewirkt hat. Es stimmt aber zum Charakter der gesamten Kunst als formaler Lebenskultur, daß Frankreich zumeist die Oper gepflegt hat. Übrigens hat schon Adam de la Hâle (vgl. I, 161) das tatsächliche Leben einzufangen verstanden, und Clement Jannequin nimmt in der Kontrapunktik des 16. Jahrhunderts eine Sonderstellung ein, weil er die Erscheinungen der Außenwelt in Musik umwandelt (vgl. I, 204). Gleicherweise strebte die französische Klaviermusik von vornherein nach dem Charakterstück und dem malenden Stimmungsbild. Sie ist darstellend, nicht lyrisch; von außen empfangen, nicht von innen geboren.

Die französische Romantik ist die Folge der stärksten Beeinflussung durch deutschen Geist, die Frankreich seit dem Mittelalter erlebt hat. Bezeichnenderweise war der Haupturheber dieses Einflusses Goethe, den wir im allgemeinen nicht zu den Romantikern zu rechnen pflegen. Wie in der gesamten Weltliteratur wirkte die Anregung durch unsere klassische Dichtung, die ja gleichzeitig eine Fülle der wertvollsten Keime der Romantik in sich trug, auf Frankreich nicht einengend, zur Nachahmung reizend, sondern erzielte ein Erwachen der Subjektivität. Es ist für die französische formale Kultur außerordentlich bezeichnend, daß diese Revolution zunächst die Formen erfaßte als Auflehnung wider die allmächtige Tradition. Die französische Romantik ist das, was wir als Sturm und Drang bezeichnen, schrankenloseste Freiheit der Bewegung. Romantisch ist dabei die Betonung des persönlichen

Digitized by Google

Erlebens. Trotzdem dieser Subjektivismus so stark wirkte, bewies auch jetzt der französische Nationalcharakter seine Stärke und wandte fast unversehens die Romantik ganz aufs formale Gebiet. Der malerische Sinn für die Farbigkeit der Welt ist das hervorragendste Merkmal und für die Technik das Bestreben, diese Farbigkeit der Welt uns erleben zu lassen durch eine ungeheure Steigerung der Ausdrucksmittel, auch durch das mehr geistige Mittel der Bevorzugung seltsamer Geschehnisse: Phantastik, oft recht kühl erdachte, anstatt der aus dem erregten Innern quellenden Phantasie. Wenn man von der im Grunde unberechtigten Trennung in die verschiedenen Künste absieht, sind nicht der Maler Delacroix und die Dichter Victor Hugo oder Musset die charakteristischste Vertretung der französischen Romantik, sondern Hector Berlioz.

Gerade diese nationale Sonderart von Berlioz wird nicht genug beachtet. Dabei ist sie der innerste Grund dafür, daß wir trotz allem in Deutschland nicht zur rechten Liebe für Berlioz kommen. Man darf sich durch die große Zahl der Aufführungen seiner Werke, die übrigens bezeichnenderweise nach der Hochflut des Jubiläumsjahres 1903 stark zurückgegangen ist, nicht täuschen lassen. Berlioz ist für die Aufführenden wie für die Hörer so — es gibt hier nur, und das ist immer ein Zeichen für etwas Undeutsches, das Fremdwort — interessant, daß, seitdem der anfängliche Widerstand überwunden ist, sich immer ein dankbares Publikum findet. Freilich hat Berlioz eine stärkere Beeinflussung durch deutsche Kunst erfahren, als die oben genannten Dichter, eben weil er Musiker ist. Denn es kam zu der Liebe für Goethe und Shakespeare, die er mit jenen teilte, die geradezu rasende Leidenschaft für deutsche Musik: Beethoven, Gluck, Mozart, Weber. Gerade die Liebe zum Sinfoniker Beethoven bedeutete für Berlioz die Hinneigung zu dem der deutschen Musik ureigenen, von der französischen aber vor ihm wenig angebauten Gebiete der orchestralen Sinfonik. Dagegen bewahrte ihn Beethovens klare Widerspiegelung seelischen Lebens nicht vor jener für französische Romantik charakteristischen Vorliebe fürs Dämonische, Grausige und Wilde, die fast immer eine Verlegung des Schwerpunkts aus dem Innern, dem subjektiven Ich, ins Äußere, das fesselnde Objekt, mit sich bringt. Dadurch tritt an die Stelle des deutschen Seelenbekenntnisses eine mehr malerisch dekorative Phantastik, die fast naturgemäß auf das Seltsame der Erscheinung gerichtet sein muß. Ich habe das einschränkende „fast" eigentlich nur im Hinblick auf Berlioz beigefügt. Denn bei ihm war der Dämonismus und die Phantasterei Wahrheit. Thomas de Quincey hat in seinen „Bekenntnissen eines Opiumessers" keinen wahnwitzigeren Traum mitgeteilt, als Berlioz in seiner „Phantastischen Sinfonie" ihn mit der überzeugenden Wahrheit des eigenen seelischen Erlebens dargestellt hat. In dieser Richtung aufs Malerische beruht sein größtes und dauerndes Verdienst für die musikalische Entwicklung. Berlioz ist nicht der Entdecker der Bedeutung der Klangfarbe für die Musik, aber er hat,

Digitized by Google

was sonst über gelegentliche Verwertung weniger Einzelheiten nicht hinausging, zum System entwickelt und große Tonwerke auf diesem System aufgebaut. Die charakterisierende Fähigkeit des Tones, wie dessen poetische Schönheit wurden dadurch entdeckt. Berlioz ist vielleicht der einzige Komponist, der gar nicht Klavier spielen konnte. Seine instrumentale Spielfertigkeit beschränkte sich auf Flöte und Gitarre. Er ist aber auch der einseitigste Orchestermaler der Musikgeschichte. Und darin beruht sein großer Mangel. Man kann erschrecken, wenn man ein Werk von Berlioz aus dem Klavierauszug spielt, so arm erscheint es. Es ist eben seines wichtigsten Ausdrucksmittels beraubt. Während uns ein und dasselbe Motiv im Orchester durch die Verschiedenheit der Klangfarbe oder die Eigenart der Verbindung von verschiedenen Instrumenten immer wieder fesseln kann, wirkt es auf das architektonische Gerüst zurückgeführt eintönig.

Aber es ist nicht zu verkennen, daß diese Tatsache verbietet, Berlioz den größten Meistern beizuzählen. Es ist eben doch nicht genug, was er zu sagen hat, sonst würde auf das Wie der Aussprache nicht alles ankommen. Überhaupt dürfen wir uns nicht verhehlen, daß eigentlich kein größeres Werk von Berlioz uns von Anfang bis zu Ende zu fesseln vermag. In jedem finden sich zwischen packenden Stellen ganz triviale und nichtssagende Motive, deren Wertlosigkeit dadurch nicht wettgemacht wird, daß sie so glänzend aufgeputzt sind.

Vielleicht lag das auch daran, daß in Berlioz das Können nicht stark genug war, um die Absichten des Künstlers erfüllen zu können. Diese Erklärung mag zunächst verblüffen, denn keinem Künstler ist öfter der Vorwurf gemacht worden, zu „gelehrt“ zu sein, als ihm. Aber bereits Charles Legouvé, einer der besten Freunde des Komponisten, hat dagegen geltend gemacht, daß Berlioz im Gegenteil nicht gelehrt genug war, wenigstens nicht für das, was er wollte. Denn er wollte stets das Höchste: Größe im ganzen, Feinheit und Genauigkeit im einzelnen. Er wollte alles in der Musik ausdrücken oder genauer veranschaulichen, die äußeren Erscheinungen in der Natur, wie die heimlichsten Seelenregungen. Und da Berlioz niemals geregelt Musik studiert hatte, da ihn seine Armut gezwungen hatte, in den wichtigsten Entwicklungsjahren durch Chorsingen und Gitarreunterricht sein Brot zu verdienen; da er endlich sich erst in einem Lebensalter der Musik völlig zuwenden konnte, als der Schöpferdrang ihn gleich zu den schwierigsten Aufgaben trieb, ist er niemals dazu gekommen, sich jene unbegrenzte Herrschaft über die Tonmittel zu erwerben, die ihm, wie etwa einem Beethoven erlaubt hätte, sein Wollen ungehemmt in Tönen auszudrücken.

Trotz dieser Einschränkungen der Einschätzung der musikalischen Kraft Berlioz', die übrigens sowohl von Wagner wie von dem opfermutigen Verkünder der Kunst des Franzosen, Franz Liszt, geteilt wird, dürfen wir seine

Digitized by Google

außerordentlichen Verdienste auf rein musikalischem Gebiete nicht vergessen. Unverkennbar kamen sowohl Wagner wie Liszt für ihre Orchestrierungen die Errungenschaften von Berlioz zugute, der dem Orchester Glanz und Pracht und eine erhöhte Klangfülle verliehen hat. Felix Weingartner, der verdienstvolle Dirigent Berlioz'scher Werke — er ist auch mit dem Franzosen Malherbe der Herausgeber der großen Gesamtausgabe —, hat ferner sicher recht, wenn er als Berlioz' Verdienst das „dramatisch-psychologische Variieren" eines Themas in Anspruch nimmt, also eine Umwandlung des Themas nicht aus formalen Gründen, sondern aus solchen des Inhalts. Das wird am sichtbarsten bei der Umgestaltung der „Idée fixe" in der „Phantastischen Sinfonie". Ebenfalls auf dichterischem Empfinden beruht Berlioz' außerordentlich fruchtbare Gegenüberstellung verschiedener Motive, indem er in vollständig freiem Satze zwei Themen so vereinigt, daß diese „réunion de deux thèmes", auf die die Partituren ausdrücklich aufmerksam machen, eine Bereicherung des dichterischen Inhalts mit sich bringt. So z. B., wenn Romeos Liebesgesang die Festesklänge bei Capulet übertönt, oder wenn in „Benvenuto Cellini" mitten in den Karneval das düstere Motiv des Kardinals hineintönt. Da wird die Musik doch beinahe zur sichtbaren Handlung.

Berlioz' Lebensgang wirkt wie ein phantastischer Roman. Er wurde am 11. Dezember 1803 in Côte St. André (Lyon) geboren, wo sein Vater Arzt war. Während er des Knaben frühe musikalische Neigungen begünstigte, widerstrebte er durchaus des herangewachsenen Jünglings Absicht, sich der Musik zu widmen. Als dieser aber sich dem Zwang, Mediziner zu werden, entzog, versagte ihm der Vater alle Unterstützung, und Berlioz war gezwungen, sich seinen kargen Unterhalt durch Stundengeben und als Chorist in einem untergeordneten Theater zu verdienen. Er erreichte seine Aufnahme ins Konservatorium, bildete sich aber hauptsächlich durch Anhören und das Studium der Partituren der Opern Glucks. Im Jahr 1830 errang er nach viermaligem vergeblichen Ansturm den „Römerpreis". Doch brachte ihm der Aufenthalt in Italien nur Enttäuschungen.

Schon vorher hatte er sein erstes bedeutsames Werk geschrieben, die „Sinfonie fantastique, Episode aus einem Künstlerleben". Sie war durch seine Begeisterung für Shakespeare und mehr noch durch seine geradezu wilde Liebe zu der englichen Schauspielerin Smithson eingegeben. Diese Sinfonie ist der Ausgangspunkt der ganzen modernen Programmusik. Berlioz hat kein bedeutenderes Werk mehr geschrieben, wenn er auch als Orchestermaler in späteren Werken noch über eine reichere Palette verfügte. In „Harold in Italien" (1834) ist das weniger der Fall, als in der 1839 entstandenen dramatischen Sinfonie „Romeo und Julie", deren Scherzo, die „Königin Mab", eines der farbigsten und duftigsten Stücke der Musikliteratur ist. Das ungeheure „Requiem", die dramatische Legende „Fausts Verdamm-

Digitized by Google

nis", sowie verschiedene Ouvertüren bilden mit den genannten die Werke, die für uns Deutsche hauptsächlich in Betracht kommen.

Berlioz' Opern dagegen vermögen sich auf unseren Bühnen nicht zu halten. Das zweiteilige Riesenwerk „Die Trojaner" liegt uns schon im Stoff zu fern; „Benvenuto Cellini" und „Beatrice und Benedikt" leiden an dem Zwiespalt, aus dem Berlioz selbst nicht hinauskam: nämlich, daß eine neue Musik in die alten Opernformen gezwängt werden sollte. Inzwischen hatte überdies Wagner der Welt den Weg zum Musikdrama gewiesen.

Berlioz' Werke waren in Frankreich immer bald zur Aufführung gelangt, fanden aber nie das rechte Verständnis. Dies wurde dem größten französischen Komponisten erst durch deutsche Arbeit zuteil. Liszt war der beste Bahnbrecher für den lebenden Berlioz. Die deutschen Siege 1870/71 und mehr noch der Sieg der deutschen Musik verhalfen dann dem Toten — er war am 8. März 1869 in Paris gestorben — auch zur Anerkennung in Frankreich, das in ihm ein Gegengewicht gegen die fremden Meister aufzustellen suchte. Die Musikgeschichte gibt Berlioz diese Stellung nicht; sie erkennt in ihm aber den bedeutendsten Vorarbeiter der modernen Musik und würdigt ihn als einen hochstrebenden, eigenartigen Künstler und fesselnden Menschen. —

Die französische Romantik hat eine Berlioz ebenbürtige Erscheinung nicht mehr hervorgebracht. Bei Félicien David (1810—1876) hat sie sich in Exotik umgewandelt. Nur seine 1844 aufgeführte Ode-Sinfonie „Le désert" hat tieferen Eindruck gemacht, und der erwies sich als rasch vergehender Farbenrausch. Im Wesen Berlioz verwandt war C. V. Alkan (1813—1888), den man wohl den „Berlioz des Klaviers" genannt hat. Die meisten seiner Klavierwerke holen sich den Stoff aus äußeren Eindrücken. Ein parodistisch-grotesker Humor steckt in der Mehrzahl seiner technisch durchweg sehr schwierigen Klavierstücke, die in der farbigen Pracht des Satzes zum Bedeutendsten der neueren Klavierliteratur gehören. — In schwächlichem Aufguß drang dann die Romantik auch in die Oper ein (vgl. XII. Buch Kap. 3) und auch der Neuimpressionismus (XII, Kap. 10) hat zu Berlioz Beziehungen.

* * *

Für die italienische Musik steht die romantische Bewegung auf dem einen Namen Verdi. Verdi hat 60 Jahre Musikentwicklung an sich erlebt. Dennoch ist er immer ein Eigener geblieben. Ich weiß in der ganzen Kunstgeschichte keinen zweiten, der gleich ihm alles, was um ihn geschah, verfolgte, prüfte und daraus aufnahm, was ihm zusagte. Er bietet, obwohl er 60 Jahre lang berühmt war, des seltene Beispiel eines steten Wachstums, und erst der Greis ist der überragend Große, der Große für die Welt, während er vorher nur der Große Italiens gewesen war.

Digitized by Google

Giuseppe Verdi wurde am 10. Oktober 1813 als Sohn eines unbemittelten Wirtes in Roncole geboren. Seine musikalische Anlage wurde früh ausgebildet, und zwar von dem hervorragenden Theaterdirigenten Lavigna. Aber Verdi kam zuerst in den Organistendienst seines Heimatdorfes und erst als Sechsundzwanzigjähriger auf die Bühne. Der „Oberto“, der in Mailand 1836 großen Beifall fand, steht durchaus in Abhängigkeit von Bellini. Vielleicht war deshalb der Erfolg beim Publikum so groß. Ein grausames Geschick, das ihm innerhalb dreier Monate sein junges Weib und zwei Söhne dahinraffte, bewahrte ihn vor leichtfertiger Theatermacherei. Als Verdi 1842 wieder von der Bühne sprach, war er ein anderer geworden. Sein „Nabucco“ war ein Werk voll hohen Ernstes und strenger Herbheit. Echte religiöse Stimmung und glühende Vaterlandsliebe beseelen es. Mit ihm wurde Verdi ein berühmter Mann. Bis zum Jahre 1849 schrieb er zehn Opern, von denen „Die Lombarden“, „Ernani“, „Attila“ und „Die Schlacht bei Legnano“ großen Erfolg errangen. Es waren jene Opern, die die Aussprache patriotischer Gefühle zuließen. In dem zerstückelten und zerrütteten Italien hatte die romantische Sehnsucht das Verlangen nach nationaler Einheit erweckt. In Verdis vereinsamtem Herzen hatte diese Sehnsucht tiefe Wurzeln geschlagen. Er wurde in seiner Musik der Sänger der Leiden, Hoffnungen und Wünsche seines Vaterlandes. Mit leidenschaftlicher Glut und hinreißender Kraft trat seine Musik für diesen Gedanken ein; sie steht in der Wirkung auf die politische Entwicklung eines Volkes in der Musikgeschichte einzig da. In dieser Teilnahme für eine große Idee, der heiligen Auffassung dieser Aufgabe seiner Kunst liegt auch das künstlerische Übergewicht der Werke Verdis aus dieser Zeit über die seiner Zeitgenossen. Allerdings hätte das nicht ausgereicht, ohne das lebhafte Temperament und dramatische Gefühl des Künstlers.

Noch unterscheiden sich aber diese Werke in der musikalischen Arbeit nicht von den übrigen. Das kam erst, als der Patriot in ihm frei wurde, 1849, als er in der Revolution sehen konnte, daß er sein Volk aufgerüttelt hatte. Von nun ab hat nur noch der Künstler Verdi gesprochen. Eine neue Liebe beglückte sein Herz. Giuseppina Strapponi, die geniale Sängerin, wurde 1849 sein Weib und blieb ihm treue Genossin bis fast ans Ende seiner Tage. Der Dramatiker Verdi hatte die Aufgabe, an die Stelle des mehr allgemein lyrischen Schwunges seiner bisherigen Werke individualisierende Charakteristik zu setzen. Der Musiker erkannte aus der Gesamtentwicklung seiner Kunst durch Mozart, Cherubini, Spontini und Meyerbeer die Bedeutung der musikalischen Arbeit überhaupt, die der Ausdrucksfähigkeit des Orchesters insbesondere. Schon die „Luisa Miller“ (1849) zeigt dieses Streben, das dann seinen kräftigsten Ausdruck in den drei aufeinanderfolgenden Opern findet, die Verdis Weltruhm begründeten: „Rigoletto“ (1851), „Der Troubadour“ und „Traviata“ (beide 1853). Der Stoff des „Troubadours“ zeigt

Digitized by Google

die Wucherungen einer ausschweifenden Phantastik im schlimmsten Sinne des Wortes. Die Musik ist uneinheitlich im Stil und ungleichmäßig in der Durcharbeitung. Aber welche in der italienischen Oper unerhörte Kraft der Charakteristik! Das sind heißblütige Menschen, keine Puppen. Welche Leidenschaft in Liebe und Haß, welcher Schwung der Melodie! Und auch welche musikdramatische Schlagkraft! Wir dürfen uns durch die bei uns üblichen Aufführungen eines ohnmächtigen Theaterschlendrians nicht irre machen lassen. Eine Oper, die 60 Jahre nach ihrem Entstehen zu den Lieblingswerken der Welt gehört, muß starke Werte in sich tragen. In Stoff und Charakteristik bedeutsamer ist der „Rigoletto", auch dramatisch gegenüber Viktor Hugos Drama zweifellos eine Steigerung durch die Vereinigung der ganzen Teilnahme auf die tragische Gestalt des buckligen Hofnarren. Im Sinne musikdramatischer Arbeit ist das Quartett des letzten Aktes ein Meisterstück, das in der Zusammenzwingung charakteristischer Äußerungen der denkbar verschiedensten Gefühle zum Schönheitsklang seinesgleichen kaum hat. Der bedeutendste Schritt nach vorwärts aber ist die „Traviata". Ein moderner Stoff mit sehr wenig Handlung, dafür eingehender Behandlung der Seelenzustände bei der Entwicklung eines durchaus modernen Problems. In der Musik eine wundervolle Intimität; wenige Personen, fast gar kein Chor und lange Stellen in einem Parlandogesang, der uns den Meister des „Falstaff" bereits vorahnen läßt.

Mit manchen Ruhepausen geht es ständig vorwärts. Längst nicht alle Opern bedeuten Erfolge. Aber Verdi war weder durch Glück noch durch Unglück aus der ruhigen Bahn zur Vollkommenheit zu bringen. Über den erfolgreichen „Maskenball" (1859) und den weniger glücklichen, stark nach der „großen Oper" hinzielenden, aber einige überwältigend schöne Szenen bergenden „Don Carlos" (1867) gelangt Verdi zur „Aida" (1871), in der der neue Stil zum erstenmal offenkundig wird. In der Auflösung der geschlossenen Form zur musikalischen Rede zeigt sich der Einfluß Wagners. Verdis eigene Entwicklung drängte zu einem Ende, das dem Musikdrama des Bayreuthers nahestand. Der von gewaltiger Leidenschaft durchglühte „Othello" (1887) und der durch die Anwendung der neuen Grundsätze auf die komische Oper selber stilbildend wirkende „Falstaff" (1893) stehen auf dieser Höhe. Verdi ist auch hier nirgendwo Systematiker. Wo es ihm der Natur des Stoffes zu entsprechen scheint, wendet er die geschlossene Form an. Gleichzeitig steigert er die Sorgfalt der orchestralen Arbeit zu jenem wunderbaren Filigrangewebe, das uns im „Falstaff" entzückt.

Neben diesem reichen dramatischen Schaffen hat Verdi auch einige Werke für Kirchenmusik geschrieben. Das Requiem (1874) zu Manzonis Gedächtnis verrät den Dramatiker, gehört aber, dank seiner tiefen Frömmigkeit und der oft bis zur mystischen Glut gesteigerten Inbrunst, zu den wertvollsten Vertonungen der Totenmesse. Die „vier religiösen Stücke" zeigen

Digitized by Google

den Fünfundachtzigjährigen in der Vollkraft der Empfindung und Erfindung, in der vollen Meisterschaft der Arbeit, alles verklärt von einer fast überirdisch gewordenen Schönheit.

Am 27. Januar 1901 ist dieses wunderbare Leben, das den Menschen in der gleichen steten Entwicklung mit dem Künstler zeigte, beschlossen worden. In Carduccis Gruß stimmt die Welt ein: „Gloria a lui, immortale, sereno e trionfante, come l'idea della patria e dell'arte. Ruhm ihm, der da unsterblich ist, heiter und sieghaft, wie die Begriffe Vaterland und Kunst."

Digitized by Google

Digitized by Google

Fünfter Teil

Digitized by Google

Digitized by Google

Elftes Buch
Musik und Dichtung als Einheit

Erstes Kapitel
Richard Wagners poetische Sendung

Wir stehen vor einem der schwierigsten Probleme der ganzen Kunstgeschichte, dessen richtiges Verständnis für unser Gesamtverhalten zur lebenden Kunst ausschlaggebend ist. Denn in einer vorher ungekannten Weise hat Wagner die Stellung einer Kulturmacht in unserem ganzen Leben gewonnen; für die Kunst zumal wollen viele in seinem Werke nicht nur den Gipfel des Geschaffenen, sondern auch die Richtschnur für die Zukunft sehen. Da Richard Wagner die Lösung und in gewissem Sinne die Erlösung vom meist umstrittenen Problem der Musikgeschichte brachte, kann eine tiefer dringende Erkenntnis seiner künstlerischen Persönlichkeit, dieses einzigartigen Phänomens der Kunstgeschichte, nur im Zusammenhang mit dieser großen Kunstentwicklung gelingen. Andererseits muß sich mit der Darlegung der innersten Kräfte dieser Persönlichkeit auch das Wesen der ihr eigentümlichen Kunstäußerung, also des Musikdramas, erhellen.

Diese Überzeugung von der Bedeutung der vorliegenden Frage, dazu die täglich zu gewinnende Erfahrung, wie wenig Klarheit in alledem herrscht, veranlaßt mich, hier auf die Gefahr hin, einzelnes aus früheren Abschnitten des Buches wiederholen zu müssen, nochmals sowohl das ästhetische Grundproblem des Musikdramas wie die Entwicklung der Kunstgattung im Zusammenhange und im steten Hinblick auf Richard Wagner zu behandeln.

Ich habe für diese Untersuchungen die Aufschrift „Richard Wagners poetische Sendung" an Stelle der beliebten „R. W. als Dichter" gewählt, weil ich die letztere für geradezu irreführend halte, wenigstens wenn wir

das Wort „Dichter" im gewöhnlichen Sinne nehmen. Denn das heißt aus einer durch und durch innerlich verwachsenen Gesamttätigkeit einer genialen Persönlichkeit eine der mitwirkenden Kräfte zu gesonderter Betrachtung herausreißen, wo gerade das Mit- und Ineinander der Kräfte das Wesen der betreffenden Persönlichkeit ausmacht. Andererseits liegt in dem Worte „poetische Sendung" das demütige Eingeständnis des Ästhetikers, daß das Genie als etwas Unberechenbares in die Geschichte der Menschheit eintritt und hier, wie in höherem Auftrage, eine Sendung geradezu „notwendig" erfüllt, um deren Lösung menschliche Absicht sich oft jahrhundertelang umsonst gemüht hat.

Als um die Jahrhundertwende eine Berliner Zeitschrift an eine lange Reihe bekannter Dichter die Anfrage richtete, ob sie Richard Wagner als Dichter anerkennten, verneinten alle, bis auf den einzigen Wildenbruch, der Wagner den größten Dramatiker seit Schiller nannte. Auf der anderen Seite erhalten wir nicht nur in einem fort kleine und große Abhandlungen, die die Herrlichkeiten der Wagnerschen Kunstschöpfungen von dichterischem Standpunkt aus preisen, sondern wir erleben, daß, entgegen den innersten Absichten des Meisters, seine Werke als gesprochene Dichtungen der Öffentlichkeit dargeboten und auch in dieser Art dankbar hingenommen werden. Endlich aber muß jeder, der die Werke Richard Wagners von der Bühne gehört hat, selber gestehen, daß seine Erinnerung an dieselben doch wesentlich anders ist, als bei so ziemlich allen übrigen Opern („Fidelio", „Zauberflöte" und für den Mozart tiefer Erfassenden auch „Don Juan" bis zu einem gewissen Grade ausgenommen). Der Hörer hat hier als kostbares zurückbleibendes Gut nicht nur die Erinnerung an die Musik, nicht eine mehr oder weniger klare Vorstellung irgendeiner Handlung, sondern darüber hinaus das Gefühl, ein dramatisches Welt- und Menschenproblem erlebt zu haben. Und es bleibt ihm die Bereicherung durch einige Gestalten, die, als Individuen blutvoll und lebendig, ihm gleichzeitig zu Symbolen wurden einer ganzen Weltanschauung. Das ist doch zweifellos ein Verhältnis, wie wir es sonst den großen, rein dichterischen Dramen gegenüber erhalten.

Es wird heute, wo die persönliche aufgeregte Bekämpfung der Kunst Richard Wagners überstanden ist, auch kaum jemand mehr bestreiten wollen, daß Richard Wagners Musikdramen eine Sonderstellung in der gesamten musikdramatischen Literatur einnehmen. Aber das tun sie nicht, weil sie besser und größer sind, als die übrigen Opern, sondern weil sie anders sind, als alles Vorangehende. Dieses Anderssein liegt aber nicht in der Musik, — für sie läßt sich die gerade Entwicklungslinie wohl nachweisen, wenn auch nicht ausschließlich in der dramatischen Musik —, sondern in der Art der Dichtung, sagen wir genauer: in der gesamtdramatischen Haltung.

Wenn nun trotzdem zahlreiche Männer, die wir als Dichter anerkennen, Richard Wagner als solchen ablehnen, so kann das nicht auf einer völligen

Digitized by Google

Blindheit gegenüber diesen Fähigkeiten des Künstlers Richard Wagner beruhen. Ist nicht vielleicht das Ganze — so drängt sich die Frage auf — mehr ein Streit um Worte? Wenn ihr Wagner als künstlerische Persönlichkeit würdigt, ihm aber das Dichtertum bestreitet, hat das vielleicht nicht seinen einfachen Grund darin, daß dieser Begriff des Dichtertums falsch oder doch zu eng genommen wird?

Ich glaube in der Tat, daß die dehnbare Bedeutung des Wortes „Dichter" einen großen Teil der Schuld an diesen ästhetischen Zänkereien trägt. Die etymologische Untersuchung des Wortes „dichten" fördert uns nicht; denn es kommt weniger darauf an, was ein Wort ursprünglich bedeutet hat, als auf das, was wir darunter verstehen können.

Nun, wir Heutigen sprechen, ohne dabei irgend einen inneren Widerspruch zu fühlen, von einem „Dichten in Tönen" oder „Dichten in Farben", und wir empfinden dabei durchaus nicht einen Gegensatz zum „Dichten in Worten", sondern wir verstehen in diesen Fällen unter „Dichten" eine Tätigkeit, die vor der Kunstbetätigung liegt, die wir jetzt vor Augen haben. Dichten heißt in diesen Fällen Schöpfen; der griechische „Poietes" = Schöpfer taucht auf; es ist ein Schöpfen, das dem Göttlichen verwandt ist, ein Schöpfen aus dem Chaos. Chaos ist nicht ein Nichts, sondern ein Durcheinander noch ungeordneter Rohstoffe. Ob dieser Stoff dem Künstler durch sein eigenes Leben, seine Erfahrung, seine Beobachtung zugetragen wird, ob er diesen Stoff irgendwie und irgendwo vorfindet, bleibt sich völlig gleich. Das Künstlertum beruht in der Fähigkeit, diese Rohstoffe zu gestalten.

Es fällt keineswegs alle künstlerische Tätigkeit unter diesen erweiterten Begriff des Dichtens, sondern nur eine ganz bestimmte Art des Schöpfens. Wir spüren das natürlich dort eher, wo das Wort Dichten uns als übertragene Bedeutung im Gefühl liegt. In der Malerei können wir eine ausgezeichnet gearbeitete Landschaft als großes Kunstwerk empfinden, ohne daß uns auch nur der Gedanke kommt, hier von einem „Dichten in Farben" zu sprechen. Dagegen empfinden wir diese Tätigkeit des Dichters z. B. in jedem Werke Böcklins. In der Musik kann ich eine Sonate Mozarts mit demselben sinnlichen Entzücken empfangen, wie eine Sonate Beethovens, werde aber niemals die Bezeichnung des „Dichtens in Tönen", die Beethoven für sich in Anspruch nahm, auf jene Mozartsche Sonate ausdehnen können (die in C moll etwa ausgenommen). Gehen wir weiter, so gilt diese Unterscheidung in Wirklichkeit auch für Werke jener Kunst, der wir gewohnheitsmäßig überhaupt die Bezeichnung der Dichtung zugestehen. Der naturalistische Roman Zolas ist, soweit er naturalistisch ist, nicht Dichtung, sondern wissenschaftliche Beobachtung; das Dichterische kommt bei Zola gerade dadurch hinein, daß er nicht wahrhafter Naturalist ist, daß er vielmehr alle seine Beobachtungen in den Dienst einer Idee stellt, diese Idee beweisen will. Und wir haben in der Versliteratur unendlich vieles, was keinen Anspruch auf die Bezeich-

Digitized by Google

nung Dichtung machen kann. Ich brauche keineswegs auf jene Literatur zu verweisen, in denen durch ganze Zeiträume Dichten nichts anderes war als ein ungemein kunstreiches Jonglieren mit Worten, wie in einer Periode der indischen Epik. Auch die deutsche Literatur hat das Figurenbauen aus Versen geübt, wobei also eine von den bildenden Künsten übernommene Formgestaltung zur Triebfeder des ganzen künstlerischen, genauer künstlichen Schaffens geworden ist.

Aus dieser Verwendung des Wortes „dichten" auf den ihm eigentlich fernliegenden Gebieten der Musik und der bildenden Künste erkennen wir seine tiefste Bedeutung. Nicht die Fähigkeit der Wiedergabe eines Gesehenen erscheint uns beim Maler als Dichten, nicht die Fähigkeit der sinnvollen, melodiereichen Ausgestaltung eines musikalischen Themas zum großen Werke empfinden wir als Dichten in der Musik. Vielmehr ist es die Schaukraft des bildenden Künstlers, die Fähigkeit, einen Stoff zu ergreifen, zu durchdringen, daraus Leben zu schöpfen; genau so wie beim Musiker die Fähigkeit, ein Erleben zu erfassen, zu erdenken. Und genau dasselbe können wir von jenem Kunstgebiete sagen, das wir dann im engeren Sinne als Dichtung bezeichnen. Es ist ganz genau dieselbe Tätigkeit auf allen diesen Gebieten, die wir als „dichten" bezeichnen. Sie liegt vor der nachherigen Gestaltung zum Kunstwerk; diese Gestaltung ist nichts anderes als der Ausdruck des bereits Gedichteten, das zur Mitteilung bringen desselben aus der Seele des Schöpfers an die Welt.

Fassen wir so den Begriff des Dichtens, so ist Wagner zweifellos einer der größten Dichter aller Zeiten. Auch Goethe und Shakespeare haben nicht in gewaltigerer Weise Rohstoffe zu steigern vermocht, als Richard Wagner es getan hat. Was Wagner z. B. für „Lohengrin" als Stoff vorfand, ist denkbar kümmerlich. Und Shakespeare und Goethe haben keine größere Fähigkeit bewährt, so tief in die Urgründe jener Rohstoffe einzudringen, daß sie für scheinbar weit Entferntes dieselbe Grundlage entdeckten. Wagner bewährt eine staunenswerte Kraft in dieser Fähigkeit der Verbindung des im vorhandenen Material weit auseinander Liegenden zur jetzt ganz natürlich wirkenden Einheit. Man denke z. B. an die glänzende Art, wie der Sängerkrieg mit der Tannhäusersage verbunden ist, so daß jetzt gerade die Verbindung dieser beiden Welten den tiefsten Kern dieses Lebensproblems ausmacht. — Und wenn es Dichtertum ist, das eigene Leben und Erleben künstlerisch zu gestalten und so mitzuteilen, daß es von höchstem Werte für die Gesamtheit wird, ihm also die Erhebung ins Typische, ewig Gültige zu verleihen, so hat auch hier Wagner in „Tristan und Isolde" das Erstaunliche geleistet, ein durch und durch persönliches Erlebnis wahrhaftig und befreiend in einen weltbedeutenden Sagenstoff einzudichten, freilich indem er gleichzeitig jenen Stoff vertiefte und menschlich reiner machte. — Und wenn es Dichtertum ist, Weltbilder zu geben, uns Welten zu schaffen, in denen ein Leben glaubhaft

Digitized by Google

sich abspielt, so ist Wagner einer der größten Dichter aller Zeiten. Er hat hier eine Vielgestaltigkeit bewiesen, wie kaum ein anderer. Die Götterwelt des „Nibelungenrings“, die Handwerkersphäre Altnürnbergs, die zeitlose und jeder nationalen Einschränkung bare Heroenwelt in „Tristan und Isolde“, das urdeutscheste Rittertum zweier durchaus verschiedener Zeitalter in „Lohengrin“ und „Tannhäuser“, die ganz auf das Transzendentale gerichtete mystische Welt „Parsifals“ sind mit derselben überzeugenden Treue, mit einem so unerhört sicheren Instinkte hingestellt, daß die auf dem Wege der Gelehrsamkeit vergangene Zeiten zu erkennen trachtende Kulturforschung staunend steht vor dieser Lebenswahrheit und Lebenskraft. Diese Welt umfaßt auch die Natur. Der zweite Akt „Siegfried“ ist der deutsche Wald, wie der „Fliegende Holländer“ das Meer ist, wie wir in „Rheingold“ das Urwalten der Naturkräfte zu belauschen vermeinen. — Und wenn es Dichtertum ist, Geschehnisse zu Erlebnissen zu steigern, dem Einzelfall die Geltung der Weltanschauung zu verleihen, so gehört auch hier Wagner zu den größten Dichtern aller Zeiten. Denn was er geschaffen hat, ist Verkündigung von Weltanschauung in so hohem Maße, daß, so lebensvoll diese Gestalten sind, so individuell persönlich sie uns gegenübertreten, doch ihr persönliches Erlebnis verschwindet hinter der Bedeutung der Idee. Es sind Weltenkämpfe, die hier ausgefochten werden, es sind ewige Seelenwerte, die hier die Entscheidung herbeiführen.

Zwei Fähigkeiten künstlerischen Gestaltens noch sind es, die wir als dichterische Kraft bezeichnen können, die aber nicht dem engeren Gebiete der Dichtung allein eigentümlich sind, sondern gleich der Schöpfung des Stofflichen vor dieser Formgebung liegen und darum den verschiedenen Künsten gemeinsam sind. Ich meine das Schaffen von Gestalten und von Bildern. Nehmen wir das letzte voraus, so haben wir hier für dichterische Tätigkeit ein der bildenden Kunst entnommenes Wort. Ich meine dabei weniger den sogenannten Bilderschmuck der Rede, das Vergleichenkönnen, obwohl es auf derselben Kraft der Anschauung beruht. Ich meine hier Bilder in jenem höheren Sinne künstlerisch gesteigerter Anschauung des Lebens. Im engeren Gebiete der Dichtung erweist sich diese Eigenschaft am stärksten im Drama als Spiegelung des Lebens, sie wirkt aber doch auch in der Ballade, im Roman, ja sogar in der Lyrik. Man denke etwa an das „Heideröslein“, bei dem sich sofort ein Bild vor uns hinstellt; man denke an das ganze Volkslied, das so oft die Situation gibt, aus der die nachher mitgeteilte lyrische Auskostung des betreffenden Erlebnisses erblüht. Diese Bildkraft, die z. B. bei Dante, Shakespeare, Goethe und Schiller in so ungeheurer Stärke ausgebildet ist, daß zahlreiche bildende Künstler daraus die Anregung zu Werken der bildenden Kunst gefunden haben, ist bei Wagner im höchsten Maße vorhanden. Man braucht sich nur eine einigermaßen ausreichende Vorstellung der Werke Richard Wagners ins Gedächtnis zurückzurufen. Man denke an das gespenstische nebeneinander Auftauchen der Schiffe im sturmgepeitschten Meere im ersten

Digitized by Google

Akte des „Holländers“; dagegen die köstliche Spinnstube im zweiten Akte. Oder an die berückende Pracht des Venusberges. Überhaupt bietet jede Szene des „Tannhäusers“ ein malerisch zu erfassendes Bild, ebenso „Lohengrin“. Wir haben darum auch eine ganze Reihe von Bilderfolgen, die uns Szenen aus Richard Wagners Werken vorführen, von Leeke, Stassen, Beardsley, Braune, Weimar, Barlösius, Hendrich, Engels und vielen anderen. Aber viel sprechender sind die aus wirklich „gesehenem“ Bilde heraus gegebenen szenischen Vorschriften Wagners, die nicht nur immer möglich sind, sondern auch die überzeugendste Form der Erscheinung bilden, so daß Willkürlichkeiten der Regie regelmäßig künstlerische Schädigungen bedeuten.

Und dann die Gestalten! Auch das Gestaltenschaffen ist dichterisch in jenem Sinne von „Schöpfen“. Für unser innerstes geistiges und seelisches Leben ist es ganz gleichgültig, aus welcher Kunst wir irgendwelche Gestalten bekommen haben. Der „Centaur“ Böcklins, sein „Betender Einsiedler“, die „Melancholie“ Dürers, sein „Hieronymus“, die Madonnen Raffaels, Lionardos „Mona Lisa“, der „Moses“ Michelangelos, sein „David“ leben für unser seelisches Dasein mit derselben Kraft und eigentlich auch genau in derselben Art, wie die dichterischen Gestalten Goethes, Shakespeares und Schillers. Das Wesentliche ist, daß wir Lebewesen bekommen haben. Unser Besitz an Menschentum ist durch sie vermehrt. Es ist die Gesellschaft der höchsten, stärksten, größten, reinsten Menschen, in der wir uns dadurch bewegen können, und es ist durchaus nichts Seltenes — die Sage und Legende beweist es —, daß für diese Einstellung unseres seelischen und geistigen Verkehrs das Bildwerk, die Gestalt der Phantasie dieselbe Bedeutung bekommt wie eine historische Gestalt. Diese lebt für uns ja in Wirklichkeit auch nur durch das Rückerinnerungs- und Miterlebungsvermögen unserer eigenen Seele, wie wir sie auch jedem Werke der Phantasie entgegenbringen.

Nun, auch als Gestaltenschöpfer steht Rich. Wagner in der ersten Reihe der Künstler aller Zeiten. Seine Frauengestalten: Senta, Elsa, Elisabeth, Venus, Isolde, Brünhilde, Kundry, Brangäne, Ortrud, Eva, Magdalena — es tauchen ebensoviele Lebensbilder vor uns auf. Dann die Manneskräfte Siegmund, Tannhäuser, Wolfram, Lohengrin, Telramund, König Heinrich, Tristan: problematische Naturen wie der Holländer, Klingsor, Amfortas, Gunther; unvergleichlich die Jünglingsgestalten Siegfried, Parsifal, Walther Stolzing, David; und fast ebenso ohnegleichen die Gestalten der Überwinder, jener, die „Meister“ geworden sind über das Leben: König Marke, Hans Sachs, Gurnemanz. Wer aber hätte gar vermocht, Götter derartig festzulegen wie Wagner in seinem Wotan, in Loge, Donner, in den Riesen, dem Nibelungenpaar! Es offenbart sich hier eine wunderbare Gestaltungskraft; die Fähigkeit, gleich Prometheus Menschen von so innerer Lebenskraft zu bilden, daß sie selbst göttlichen Mächten zu trotzen imstande sind; Gestalten, die sich freuen können und zu weinen vermögen; Kämpfer

Digitized by Google

und Dulder, Freie und Sklaven, Weltertrutzer und Weltverzichter: es ist eine Größe und Fülle, die begreiflich macht, daß viele Menschen in dieser Welt Wagners völlig aufgehen.

Wie kommt es nun, daß angesichts dieser bedeutsamen, doch zweifellos ausgesprochen dichterischen Leistungen so viele für Richard Wagner die Bezeichnung „Dichter" ablehnen? Und keineswegs bloß Gegner! Auch für mein Gefühl ist die Bezeichnung zwar nicht zu eng — denn was für Shakespeare und Goethe reicht, ist nie zu eng — sondern einfach nicht zutreffend.

Die Erklärung liegt in der Erscheinungsform der Kunstwerke Wagners. Diese ist nicht jene, in der wir Dichterisches mitgeteilt zu erhalten gewohnt sind. Wir sind hier ästhetisch und geschichtlich bedingt, und erst wenn wir das fühlen, werden wir, wie Goethe es verheißt, uns frei fühlen können gegenüber einer Erscheinung wie Richard Wagner, die sich mit Hilfe des Geschichtlichen einfach deshalb nicht erklären läßt, weil sie in wesentlichen Eigenschaften vollständig neu ist. Denn auch die Ästhetik ist eine geschichtliche Wissenschaft, insofern sie nur aus bereits gewordenen Werken ihre Gesetze ableiten kann. Ich weiß, daß die Ästhetik das oft vergessen hat und dem lebendigen Kunstschaffen Gesetze geben wollte; aber dann ist sie unfruchtbar und hat sich immer nur als Hemmung gegen Neuartiges erwiesen.

Goethe hilft uns auch hier den Weg zum Verständnis finden. In seinem bedeutenden Gespräche mit Eckermann vom 11. März 1828 gibt er wertvolle Erklärungen für den Begriff des Genies. Genial sein heiße produktiv sein. Das sei die Fähigkeit zur Hervorbringung in sich lebendiger, dauernder Werke. Dagegen sei es an sich ganz gleichgültig, wie diese Produktivität sich äußere, auch auf welches Gebiet hin sie sich erstrecke. Goethe erkannte also — wie übrigens auch Kant in der „Kritik der Urteilskraft" — daß das Große, was die Menschheit zustande bringt, immer auf dieselbe Urkraft zurückzuführen ist; daß dagegen besondere Umstände, die ganze Umwelt des Menschen wesentlich dazu beitragen, wie sich nun diese Kraft betätigt, nach welcher Richtung sie ausströmt.

Es ist das für die Erkenntnis der menschlichen Kulturentwicklung ein außerordentlich fruchtbarer Gedanke, der die höchste Vereinheitlichung in der Betrachtung des menschlichen Schaffens gestattet und eine schier zwanglose Erklärung für das sonst so merkwürdige Auf und Ab auf den einzelnen Gebieten menschlicher Schöpfertätigkeit bei den verschiedenen Völkern gibt.

Aber gehen wir von dem durch Goethe gewonnenen Standpunkt aus weiter, so muß es innerhalb der genialen Veranlagung als eine der wesentlichsten Sonderarten die Produktivität zur Kunst geben. Sie bildet zweifellos den schärfsten Gegensatz zur Produktivität des Tuns innerhalb der praktischen Welt. Wir sehen also in der künstlerischen Genialität jene Art schöpferischer Veranlagung, die in der Kunst ihre beste Mitteilungs-

Digitized by Google

art an die Menschheit findet. Wenn nun unser größter Dichter alle Genialität als eine und dieselbe Urkraft erfand, wieviel mehr muß alle künstlerische Schöpferkraft im Wesen dieselbe sein. In der Tat, es gibt eigentlich nur Kunst, nicht Künste.

Das wäre, wenn unsere heutige geschichtliche Forschung erst von diesem Grundgedanken ausginge, auch geschichtlich zu erweisen. In allerdings kärglichem Zustande sehen wir die Vereinigung sämtlicher künstlerischer Betätigungen noch heute vielfach bei den Naturvölkern. Aber auch die unvergleichliche Schönheit der griechischen Kunst beruht darin, daß die Kunst wenigstens nur in die zwei Arten der Raumkunst und der musischen Kunst auseinanderging. Der Grieche empfand alles, was wir als bildende Künste bezeichnen, als Schönheitsgestaltung des Raumes. Daher in der ganzen griechischen Kunst, trotzdem sie vielleicht in der Plastik ihre an sich schönsten Kunstwerke zustande brachte, doch die Architektur als beherrschende Urkraft hervortritt. Diese Architektur grenzte gewissermaßen aus dem unendlichen Raume das Stück ab, das man gestalten wollte und schuf aus ihm die Grundform, die nun durch Plastik und Malerei erhöht wurde. Bekanntlich zog ja auch die Plastik die Malerei stets zu Hilfe, und nach allem, was wir uns als Erscheinungswelt des gesamten griechischen Lebens wieder herstellen können, war gerade die Aufstellung des plastischen Kunstwerkes durchaus vom Geiste dieser Raumkunst beseelt. Die bemalte Plastik, aufgestellt in der mit Malerei und bemalter Wandplastik erhöhten Architektur, etwa im Tempel, — das war eine Einheit.

Noch viel stärker tritt diese Einheit in der musischen Kunst hervor. Die geschichtliche Entwicklung vollzieht sich keineswegs so, daß Musik und Mimik von der Poesie zur Hilfe aufgeboten wurden, sondern diese drei menschlichen Betätigungen erscheinen von Anfang an als Einheit. Sie sind alle drei noch klein in jenen ältesten heroischen Gesängen, in den Arbeitsliedern, von denen Hesiod berichtet; sie finden sich alle drei auf höherer Stufe beim großen Rhapsoden, der in glänzender äußerer Haltung, die Leier im Arm, seine Heldengedichte gesangsmäßig rezitierte; sie erfahren eine gleichmäßige Steigerung in der Lyrik, vom Einzelgesang des Achilleus an bis zu den großen Chorgesängen, aus denen ganz organisch das Drama eines Äschylos erwuchs. Dieses musische Allkunstwerk ging nachher auch keineswegs an der Schwächung des Gesamtorganismus zugrunde, trotzdem uns die spätere Geschichte des griechischen Dramas immer als Verfall dargestellt wird, sondern an der Stärkung der dabei beteiligten Einzelkünste. Die erhöhte Bedeutung der Musik, wie sie mit Euripides einsetzt, ist an sich keineswegs ein Zeichen des Verfalls, hängt vielmehr mit der Steigerung der ganzen Empfindungswelt, der Erhöhung der individualisierenden Charakteristik zusammen. Aber diese Steigerung der vorher nur ganz klein dastehenden Musik erheischte zur Bewältigung dieser Aufgabe einen guten

Digitized by Google

Musiker. Die Fähigkeiten der Menschen waren nicht in gleichem Maße gewachsen wie die Aufgaben, die das Kunstwerk an sie stellte; und so erfuhr die Kunst dasselbe Schicksal wie alle Wissenschaft, wie eigentlich alle Tätigkeit der Menschen: es entwickelte sich das Spezialistentum.

Des Menschen Wirksamkeit ist eng begrenzt, sein körperliches Vermögen legt ihm sogar dort schon Beschränkungen auf, wo die geistigen und seelischen Kräfte noch auszureichen vermögen. Auch die Kunst ist dieser körperlichen Begrenztheit untertan. Von allem anderen abgesehen durch ihre Verbindung mit der Technik. Denn jene produktive Kraft, die allem genialen künstlerischen Schaffen zugrunde liegt, schafft nur innerlich. Damit aber ein Kunstwerk entsteht, muß jene Kraft nach außen sichtbar werden. Es sind Mittel zur Mitteilung an die Welt notwendig. Gewiß ist es oberflächlich, wenn man sagt, Kunst komme von können. Die eigentliche künstlerische Tätigkeit, das wirklich Entscheidende zur Hervorbringung von Kunst ist vor dem Können da. Aber damit Kunst sichtbar werde, damit ein Kunstwerk entstehe, bedarf es des Könnens. Hier erfahren wir dann auf Schritt und Tritt die Beschränktheit, hier fühlen wir mit schmerzlicher Erbitterung die Grenzen der Menschheit.

Es ist eine tragische Ironie, daß, je weiter sich die Künste entwickelten, dem Einzelmenschen die Kunst um so schwerer erreichbar werden mußte. Zwar wurde auf diesem Wege der Einzelentwicklung jeder Kunst eine jede derselben so ausgebildet, daß sie für sich fast immer imstande war, dem einzelnen Menschen zur Mitteilung dessen, was er künstlerisch zu sagen hatte, auszureichen. Aber die Steigerung der Einzelkünste zu dieser Fähigkeit der Gestaltung des Mikrokosmos, in dem das Empfindungsleben des einzelnen Menschen zum Abbild und Wiederspiegelung des Makrokosmos der Welt wird, hat keinen Augenblick behindert, daß die verschiedenen Einzelkünste von der Sehnsucht zu wechselseitiger Verbindung beseelt blieben. Für die bildenden Künste ist das ganz offensichtlich. Alle großen bildenden Künstler haben sich als Raumkünstler gefühlt. Indes gerade hier erfahren wir so recht schmerzlich, welchen Beschränkungen der Mensch und seine Kunst unterworfen sind. Die Welt hat nachweisbar wenigstens einmal ein Vollgenie der Raumkunst besessen, einen Künstler, dem nicht nur diese Raumkunst als eigentlicher Zweck seines Schaffens vorschwebte, sondern der auch die Fähigkeit besaß, seinen Traum zu verwirklichen. Aber obwohl dieser Michelangelo, der als Maler, Plastiker und Architekt Ungeheures geleistet hat, zu der Zeit gelebt hat, die die günstigsten Vorbedingungen für künstlerisches Schaffen bot, obwohl er unter den kunstliebenden Päpsten der Höhezeit der Renaissance arbeitete und von ihnen aufs höchste geschätzt wurde, ist er nicht ein einziges Mal in die glückliche Lage gekommen, an einem wirklich großen monumentalen Werke sich als Raumkünstler, d. h. gleichzeitig als Architekt, Maler und Bildhauer bewähren zu können, so daß

Digitized by Google

wir also bis auf den heutigen Tag dieses bildnerische Allkunstwerk von einem großen Genie nicht erhalten haben. Und wenn wir bedenken, daß der sich ganz als Raumkünstler fühlende Böcklin nicht ein einziges Mal in die Lage kam, wirklich in großem Stile Fresken malen zu können, trotzdem zur selbigen Zeit in Deutschland Tausende von Quadratmetern Wand bemalt worden sind, erkennen wir deutlich, wie das Kunstleben und damit die Betätigung menschlich genialer Kraft doch auch von zahlreichen Umständen beeinflußt, ja entscheidend gestaltet wird, die mit der Kunst an sich ganz und gar nichts zu tun haben.

Bei den redenden Künsten ist das Bestreben nach wechselseitiger Verbindung nicht minder stark. Die Mimik tritt ganz für sich überhaupt kaum auf, sie ist fast immer mit Musik verbunden. Andererseits ist jene Form der Dichtung, die die Schulästhetik als die höchste preist, das Drama, wieder ohne Mimik nicht denkbar. In der Lyrik hat sich die Entwicklung zur Lesedichtung erst im 19. Jahrhundert vollzogen. Im Mittelalter war gesprochene Lyrik eigentlich nur für die in ihrem Gehalt mehr lehrhaften oder satirischen Sprüche denkbar. Volkslied wie ritterliche Dichtung (Minnesang) sind erst in Verbindung mit Musik das Kunstwerk, wie es dem Schöpfer vorschwebt. Ein gleiches gilt für das Kirchenlied. Paul Gerhardt z. B. hat seine Lieder nur mit Melodien erscheinen lassen. Zum wenigsten wurde auf eine passende bekannte Melodie verwiesen. Überhaupt empfand man eigentlich bis ans Ende des 18. Jahrhunderts Lyrik, wenigstens die liedhafte — das Wort an sich erheischt ja Musik — ohne Verbindung mit dem Ton als etwas Unvollkommenes oder in seinem eigentlichen Wesen Geschädigtes. Man denke vor allem an „Goethe, der, zumal wenn er Liedlyrik etwa im Rahmen einer großen Prosaerzählung brachte (z. B. „Wilhelm Meisters Lehrjahre"), der Buchausgabe eine Vertonung der betreffenden Gesänge beizulegen strebte. Überhaupt ist von Goethes eigentlicher Lyrik zu seinen Lebzeiten das meiste zuerst in Verbindung mit einer Vertonung an die Öffentlichkeit gekommen; und für alle übrigen gilt seine Mahnung: „Nur nicht lesen! Immer singen! Und ein jedes Lied ist dein!" Es ist ja sicher, daß gerade der außerordentliche Aufschwung, den das deutsche Kunstlied etwa von Reichardt an und dann vor allem durch Schubert genommen hat, dieses natürliche Verhältnis zur Lyrik zerstört hat. Also gerade durch die ungeheure Steigerung der musikalischen Liedform ist auf der anderen Seite in den weiten Schichten der weniger musikalischen Menschen das Empfinden für bloß mit den Augen gelesene Lyrik gesteigert worden.

Und nun gar das Drama als Spiegelung des Lebens. Wo ist dieses Leben so ganz ohne Musik? Auf tausend Wegen vermag hier die Musik in die Dichtung einzudringen, und zwar braucht es durchaus nicht etwa gehobene Dichtung und ein idealer Stoff zu sein. Gerade das naturalistische Drama muß der Musik Raum gewähren, sobald die äußeren

Digitized by Google

Vorgänge in der Welt mit Musik auftreten. Dieses wechselseitige Berühren und nacheinander Verlangen der Künste hat natürlich den Ästhetikern nie entgehen können. Und wenn scharfgeistige Forscher wie Lessing mehr die Grenzen zwischen den Künsten festzustellen suchten, haben jene Naturen, in denen das Gemüt das Übergewicht hatte, mehr der Möglichkeit der Vereinigung nachgedacht. Wackenroder, Sulzer, Novalis bieten für die romantische Periode ausgiebige Belege.

Aber ich möchte gerade diese ästhetischen Versuche nicht zu hoch bewerten. Man darf nicht vergessen, daß sie für das eigentliche Kunstschaffen doch unfruchtbar geblieben sind. Auch bei den Romantikern sind diese Spekulationen zwar außerordentlich reizvoll und für die Erkenntnis des Wesens der Kunst von einem manchmal geradezu hellseherischen Tiefsinn; aber sie haben uns trotzdem nicht zu irgend einem lebensfähigen Gesamtkunstwerk verholfen, vielmehr haben gerade derartige Bestrebungen der romantischen Dichtung schwer geschadet (Tiecks Dramen). Vieles wirkt da als Spielerei, als Gesuchtheit, wenn es nicht gar überhaupt dem Organismus der betreffenden Kunstwerke die Einheit raubt. Die Ästhetik hat hier eben wieder einmal vorgegriffen und hat Gesetze oder doch Eigenschaften einer Kunst aufzustellen gesucht, die es noch gar nicht gab.

Wohl aber können wir aus den Verhältnissen der vorhandenen Kunst, wie aus der geschichtlichen Entwicklung folgenden Schluß ziehen: wenn es für ein Drama — wir wollen uns zunächst auf diese Gattung beschränken — zahllose Fälle gibt, bei denen die Verwendung der Musik zur vollkommenen Mitteilung des betreffenden Lebensinhalts notwendig ist; wenn in dieser vom Drama gebotenen Weltspiegelung Fälle eintreten können, bei denen das Summen einer Melodie, das Erklingen sogar völlig wortloser Musik zur Mitteilung der herrschenden Seelenstimmung notwendig wird, — so muß logischerweise der Fall eintreten können, daß sich ein Inhalt darbietet, der zu einer wirklich überzeugenden und vollkommenen Mitteilung an die Welt, also zu einer wahrhaften künstlerischen Gestaltung in seiner Ganzheit dieses Ineinander von Dichtung und Musik erheischt. Wir stehen da zum erstenmal vor dem Fall, daß das Musikdrama die naturnotwendige Ausdrucksform für ein Kunstwerk ist.

Diese vielleicht jetzt in diesem Zusammenhang fast banal erscheinende Erkenntnis ist das Entscheidende für alle diese Untersuchungen. Sie entscheidet nicht nur unsere Auffassung von der Verbindung der Künste, sondern ist auch die unerläßliche Vorbedingung für ein richtiges Verständnis der Künstlererscheinung Richard Wagners. — Wenn dieser einfache Gedankengang ein gewisses Anrecht auf Neuheit hat, liegt es daran, daß der geschichtliche Entwicklungsgang es nicht zu dieser natürlichen Entwicklung von Musik und Wortdrama als Einheit hat kommen lassen.

Die Kunstgeschichte verfällt immer wieder in den Fehler, die Entwicklung

Digitized by Google

der Kunst bis auf unsere Tage aus den innersten Gesetzen dieser Kunst herleiten zu wollen. Aber seit den Griechen hat kein Volk mehr diese natürlichste Entwicklung seiner Kunst erlebt. Den neueren Kunstvölkern ist ihr Urvolkstum zerstört und mit dem Christentum eine fremde Kunst gebracht worden. Wie sich einerseits die Volksanlage, andererseits der Individualismus gegen die durch die Gesamtentwicklung geschaffenen Verhältnisse durchsetzten, ist eigentlich der Inhalt der Kunstgeschichte. Und die Kunst hat nur dadurch für die neuere Menschheit die Bedeutung der stärksten Betätigung seelischen und geistigen Lebens erhalten können, sie hat nur dadurch ihre Stellung neben der Religion errungen, daß sie ein stetes Erzeugnis des Kampfes ist zwischen den in ihr liegenden Entwicklungsgesetzen und den Anforderungen, die ein von allen möglichen Seiten geschobenes und beeinflußtes geistiges und seelisches Leben an sie stellen. Durch die ganze Geschichte der neueren Kunst haben wir das Verhältnis, daß das, was wir als große Kunst empfinden, viel mehr zu geben und zu bedeuten trachtet, als die Kunst an sich sein kann. Denn diese große Kunst hat sich nie damit begnügt, Schmuck des Lebens zu sein, sondern wurde Erlösung des Lebens, Quintessenz dieses Lebens.

Die Entstehungsgeschichte der Oper zeigt vielleicht am deutlichsten in aller Kunst die Einflüsse außerkünstlerischer Strömungen auf die Entwicklung. Deshalb hat auch die Kunstgattung der Oper am längsten und schwersten an der Tatsache gelitten, daß sie nicht aus künstlerischer Notwendigkeit geworden war, sondern zur Befriedigung anderswo entsprungener Bedürfnisse.

Bekanntlich ist die Oper die letzte Frucht der Renaissancebewegung, soweit diese als Wiedergeburt der Antike erscheint. Bei einer mehr äußerlichen Betrachtung der Geschehnisse mag man wohl auch auf keinem anderen Gebiete diese Deutung des Wortes für berechtigter halten, als hier. Niemals ist in der bildenden Kunst oder der Dichtung so schroff ein antikes Kunstwerk als das zu erstrebende Ideal hingestellt worden, wie von jenem florentinischen Akademiker- und Adelskreise am Ende des 16. Jahrhunderts das nur theoretisch (und zwar keineswegs theoretisch richtig) erkannte Drama der Griechen. Dabei offenbart sich für den tiefer Zusehenden die eigentliche Sehnsucht der Renaissance, das Verlangen nach Individualismus, nirgendwo deutlicher als hier. Denn was die erwähnten Männer so sehr für dieses griechische Drama einnahm, war nicht etwa das Theatralische, die Erscheinungsform dieses Kunstwerks, sondern die außerordentliche Ausdrucksfähigkeit desselben. Daß die Musik Stimmung und Ausdruck eines dichterischen Wortes zu steigern vermöge, wußte man ja lange. Aber bislang war die Musik einerseits so in ihrer Bewegung gehemmt, andererseits durch ihre ganze Anlage so wuchtig und stark, daß sie mit ihrem reichen polyphonen Stimmengewebe das Textwort verschlang; sie hatte deshalb nur dort eine Ausdruckssteigerung bringen können, wo es sich um ganz allgemeine Gefühlsstimmungen und zudem um

Digitized by Google

ganz allgemein bekannte Texte handelte, wie es ja allerdings bei der Kirchenmusik des Mittelalters der Fall gewesen war. Die innere Sehnsucht ging nach einer Gesangsart, bei der man allen Gefühlsregungen nachgehen konnte. Wer scharf die Entwicklung der Musik von etwa 1450 an verfolgt, wird deutlich die Linie dieser Bestrebungen verfolgen können, und zwar nicht nur in den stets wiederkehrenden Forderungen nach Textklarheit und Textdeutlichkeit, sondern auch rein musikalisch in der Steigerung der Chromatik, der kühneren Harmonik, in den Bestrebungen, auf irgendeine Weise im gesamten polyphonen kontrapunktischen Gewebe eine Einzelstimme hervortreten zu lassen. Deshalb liegen auch in der früheren Renaissancetätigkeit der Musik solche Einzelgesänge noch vor dem Musikdrama. Aber es mußte natürlich auf diese Einstimmung einen tiefen Eindruck machen, wenn man las, daß im antiken Drama diese bedeutsame Poesie dauernd in Verbindung mit der Musik vorgetragen sei. Von dieser antiken Musik selbst wußte man garnichts, schloß aber aus der antiken Musiktheorie auf einen Formenreichtum und eine sinnliche Schönheit, die sich mit der zeitgenössischen einigermaßen vergleichen ließen. Dann aber mußte die antike Musik der zeitgenössischen dadurch überlegen gewesen sein, daß sie nach allen Schilderungen die Schönheiten des Dichterwortes heller erstrahlen ließ. Man muß sich dabei immer klar bleiben, daß bis zu dieser Periode für das Empfinden der Menschen die Vorstellung von der Musik als einer für sich stehenden Kunst kaum vorhanden war, daß Musik immer bedeutete Gesang. Und so erschien dieses Drama der Antike als das zu erstrebende Ideal, weil es die Sehnsucht nach individuellem Gesang mit persönlichem Gefühlsausdruck und persönlicher Charakteristik zu erfüllen schien.

So war also die Oper nicht ein natürlich gewachsenes Kunstwerk, sondern das Ergebnis gelehrter Spekulation. Was in der Oper natürlich geworden war, hieß einstimmiger Gesang mit Instrumentalbegleitung, und daran knüpfte auch die gesunde Weiterentwicklung, soweit sie die Verbindung der Musik und Poesie anging; im übrigen hat sich die Musik des neuen Geistes klarer und reicher in der ganz neuen und ungestört sich entwickelnden Instrumentalmusik entfaltet.

Die Oper aber ist dauernd ein Problem geblieben. Sie ist in der Kunstgeschichte der Homunculus, ein künstlich konstruiertes Lebewesen, nicht geboren, sondern gemacht. Man warf diese Form, die aussah wie ein Kunstwerk, in das strömende Kunstleben hinein und verlangte von Künstlern, daß sie der Puppe den belebenden Atem einhauchen sollten.

Es war fast nur die Musik, die sich darum bemühte, weil sie dabei Gelegenheit fand, sich in mannigfaltiger Weise zu betätigen.

Unsere Kunsterkenntnis zeigt vielfach seltsame Widersprüche. Man wundert sich nicht darüber, daß einige Jahrhunderte hindurch zahllosen großen

Digitized by Google

Komponisten der Messetext für die Aussprache ihres Empfindens genügte; dagegen ist man des Spottes und der Entrüstung voll gegen alle sogenannten überlebten Formen der Oper. Dabei übersieht man völlig, daß es keine günstigere Gelegenheit zum Musikmachen gibt, als gerade die Oper alten Stiles. Es klingt paradox, aber in der Tat gehörte bei den früheren Durchschnittverhältnissen ein stärkeres dichterisches Empfinden dazu, d. h. ein höheres Gefühl für die innere dramatische Wahrheit eines dargestellten Vorgangs, wenn ein Nur-Musiker die Komposition einer Oper verschmähte, als wenn er sie ergriff. Die Musikgeschichte bestätigt ja auch, daß einige zweifellos sehr stark und ausgesprochen dramatisch empfindende Komponisten keine Opern komponiert haben. An erster Stelle denke man an J. S. Bach; aber auch Beethoven kam nach „Fidelio" lediglich aus dramatischem Wahrempfinden zu keiner zweiten Oper. Dagegen haben fast alle absoluten Musiker sich gelegentlich an einer solchen versucht. Denn die Oper bietet in der Ouvertüre, in den leicht einzuschiebenden Tänzen und Zwischenspielen aller Art, dann in der buntesten Mannigfaltigkeit der Gesangsformen, vom Sologesang bis zum größten Ensemble, eine unvergleichliche Gelegenheit, alle musikalischen Formenspiele zu erproben. Gerade die italienische opera seria zeigt das deutlich und birgt, wenn man sie von diesem Musikerstandpunkt aus betrachtet, eine Fülle schönster und reichster Arbeit. Diese Opern kommen mir immer vor wie ein sehr umfangreiches, recht buntgemischtes Konzertprogramm mit Kompositionen eines einzigen Künstlers. Es hat übrigens auch genug Opern gegeben, bei denen verschiedene Komponisten nach ihren Sonderfähigkeiten einzelne Teile der Oper übernahmen, und zahllose Opern, die der Komponist durch eine Zusammenstellung seiner besten „Nummern" aus den verschiedensten Werken herstellte (pasticcio). Es ist hier nur ein ganz anderer Rahmen für das bunte Mosaikbild, als im Konzert. Es ist aber zweifellos, daß dieser Rahmen, dank der sinnlichen Eindruckskraft des Bühnenbildes und der ja nur in losen Umrissen gegebenen, außerdem aus Mythologie und Heroengeschichte jedem bekannten Bühnenvorgänge viel dankbarer ist, als ihn jemals ein Musiker im Konzertsaal gefunden hat.

An dieser Form der Oper als Gelegenheit zur Musik, wobei Dichterwort und Szene und dramatische Handlung keine anderen Zwecke hatten, als den Stimmungsgehalt der damit verbundenen Musik zu verdeutlichen und das Auge zu ergötzen, haben selbst so hochgebildete Männer und tiefdenkende Ästhetiker wie Schopenhauer keinen Anstoß genommen. Und zwar nicht aus Verkennung der Bedeutung der Poesie, sondern aus einer ungeheuer hohen Wertschätzung derselben, aus einer außerordentlichen Hochschätzung der Ausdrucksfähigkeiten jeder der beiden Künste Dichtung und Musik für sich, wobei die Verbindung beider keinen anderen Zweck haben konnte, als einer von beiden die Gelegenheit zur Wirkung zu erhöhen. Für diese Oper aber war die zu erhöhende Kunst eben die Musik.

Digitized by Google

Besonders charakteristisch wirkt hier ein Ausspruch, den Schopenhauer zu R. von Hornstein getan hat. „Gluck war mir immer langweilig. Glucks Musik läßt sich nicht getrennt denken von den Worten und das ist falsch. Musik muß durch sich allein wirken, die Worte sind Nebensache. Die Musik ist viel mächtiger als das Wort. Musik und Worte sind die Vermählung eines Prinzen mit einem Bettlermädchen. Die Fabel in der Oper ist Nebensache, im Grunde nur dazu vorhanden, um der Vernunft auch was zu geben. Rossini hat dies ins Extrem getrieben und die Worte geradezu verhöhnt." Das mag nach allem noch dazu beigetragen haben, daß Schopenhauer in Rossini den Gipfel der Oper und der Musik überhaupt sah.

Dagegen nahmen Anstoß an der Entwicklung der Oper zur bloßen Gelegenheit für Musik einmal alle jene Thereotiker und Ästhetiker, denen ein Drama mit Musik oder gar ein Drama in Musik vorschwebte, die also immer wieder auf den Zusammenhang der Oper mit dem antiken Drama hinwiesen. Wir haben diese Entwicklung am stärksten in der alten französischen Oper, in der die Musik tatsächlich zuweilen nichts anderes ist, als was sie im antiken Drama war, nämlich Deklamationsmittel der Dichtung. Die französische Oper suchte bekanntlich diesem rezitativischen oder, wie es die Gegner spöttisch nannten, psalmodierenden Vortrag des eigentlich dramatischen Dialogs dadurch eine musikalische Bereicherung zu geben, daß sie dem Ballett großen Raum gewährte, das dramatisch nur ganz äußerlich in Zusammenhang mit der Dichtung stand und der Musik die Freiheit zu größerer Entfaltung ließ. Bezeichnenderweise ist in dieser altfranzösischen Oper auch vielfach das Ballett zur eigentlich beherrschenden Kunst geworden.

Wirklich bedeutsam in der Gegnerschaft gegen die Oper, die weiter nichts ist als eine Musikgattung, war aber nur das Vorgehen jener Künstler, deren Veranlagung dramatisch, ich möchte sagen, dichterisch in dem Sinne war, wie wir ihn zu Eingang dieser Darlegungen entwickelt haben. Eigentlich müßte ich sagen: deren Veranlagung musikdramatisch war. Denn die Eigenart dieser Künstler beruhte in der Erkenntnis, das von der Dichtung gesprochene, von der Mimik körperlich veranschaulichte Geschehen durch die Musik bereichern zu können. Bei dieser Einstellung kann die Musik nie Selbstzweck sein, sondern lediglich Ausdrucksmittel.

Aber — und darin lag wenigstens für die theoretischen Ausführungen immer der verhängnisvolle Fehler — doch nicht Ausdrucksmittel des Wortes. Das war sie im antiken Drama gewesen. Nein Ausdrucksmittel der Dichtung in dem zu Anfang entwickelten Sinne. Der Dichtung also, für die auch die Worte nur ein Ausdrucksmittel sind, der Dichtung als innerlicher Gestaltung eines Stoffes.

Als Typus steht hier Gluck, der z. B. einsah, daß in den zahlreichen Orpheusopern der innere Gehalt dieses Mythos, das eigentlich Dramatische in ihm, noch gar nicht angefaßt war. Er fühlte des weiteren, daß die mimische

Digitized by Google

Darstellung auf der Bühne zwar imstande sei, den äußeren Verlauf des Mythos zu schildern, daß die Dichtung diese Schilderung verdeutlichen und erhöhen könne, daß letzterdings aber nur die Musik imstande sei, die Mannigfaltigkeit des seelischen Lebens, das der so einfach verlaufenden Handlung in schier unvergleichlichem Reichtum innewohnt, wiederzugeben. Diese Betonung des Seelischen im Drama, die Hervorkehrung der inneren Entwicklung war etwas Neues. Sonst wäre es auch unverständlich, daß Gluck in Paris nicht nur die Anhänger der italienischen Oper, sondern auch die der französischen zunächst zu Gegnern hatte. Denn in der Theorie ihres Kunstwerkes sprechen sich eigentlich alle „Nicht-nur-Musiker" gleich aus. Sie alle verlangen nämlich, daß das Dichterische gegenüber dem Musikalischen zu seinem Rechte komme; sie sagen, daß die Musik in der Oper nur dazu da sei, die Dichtung, die doch eigentlich das Kunstwerk ausmache, zu erhöhen. Der springende Punkt ist, was man unter Dichtung versteht, ob dieses Dichterische in den Worten gesehen wird oder im inneren psychologischen Gehalt.

Man muß bedenken, daß die Entwicklung der Oper in jenen Ländern vor sich ging, in denen das Wortdrama nicht zur höchsten Entfaltung kam. England und Spanien: Shakespeare, Calderon und Lope da Vega haben für die Oper nichts zu bedeuten. Die französische Tragödie entsprach mit ihrem pathetischen Vortragsstil durchaus jener französischen Rezitativmusik, die lediglich Erhöhung der Deklamation ist. Die italienische dichterische Dramatik kommt überhaupt nicht in Betracht, ebensowenig wie bis zu dieser Zeit die deutsche. So ist die Oper Glucks innerhalb der drei Länder Frankreich, Deutschland und Italien für diese Periode zweifellos das höchste dramatische Kunstwerk im Sinne einer großen Lebensspiegelung. Als dann auch in Deutschland die dramatische Dichtung erwachte, entstand hier das höhere Gefühl für den Begriff Dramatik. Goethe, Schiller schließen zeitlich unmittelbar an die Tätigkeit Glucks an. Mozart versuchte an das deutsche Singspiel anzuknüpfen und zu diesem jene Gattung Oper zu entwickeln, bei der die Musik Erhöhung des Gesamtlebens in der Sphäre freudiger Schönheit bedeutete („Entführung aus dem Serail"). In seiner letzten Oper tauchte er in die Welt des Romantisch-Wunderbaren („Zauberflöte"). Auch der „Don Juan" ist bereits Romantik. In seinen übrigen Opern tat er ein Ähnliches wie Gluck, indem er auch bei den äußerlich dramatisch noch so lebendigen Vorgängen die Mittel der musikalischen Charakteristik aus dem Innenleben der betreffenden Personen schöpfte. Deshalb gibt Mozart keine Situationsmusik, sondern seelische Charaktermusik. Zuvor noch hatte das Melodrama ganz deutlich die Fähigkeit der Musik dargetan, dort für seelisches Geschehen Ausdruck zu geben, wo das Wort verstummen mußte.

Die Erkenntnis, die der Aufschwung der deutschen Dichtung für die

Digitized by Google

gesamte Musik brachte, bestand darin, daß das Gefühl für das Musikalische in dichterischen Stoffen erwachte. Die Romantik erfühlt das Musikalische in Natur, Sage, Mythe, Märchen. Auch die Begebenheiten der verklärt erscheinenden Vergangenheit, vor allem das Rittertum, erschienen durch ihren außerhalb des realen Lebens stehenden Charakter für die Oper geeignet. Diese ästhetisch-dichterische Betrachtungsweise spielt auch in der literarischen Kritik eine große Rolle. Auch entspricht sie den „populären" Wünschen. Es ist aber klar, daß auf diese Weise das mehr oder weniger Musikalische eines Stoffes in der Umwelt liegt und nicht in der Innenwelt. Nur diese aber kann für alle eigentlich musikalische Entwicklung bedeutsam werden. Schließlich ist es äußerlich ebenso unwahr, daß Geister singen, wie daß sie sprechen; und die Musik ist innerhalb des irdisch Wahren so bedeutsam wie jede andere Kunst, so daß es oberflächlich ist mit ihr andeuten zu wollen, daß die Szene nicht in der realen, sondern in der idealen Welt spiele.

Darum hat sich auch die rein musikalische Entwicklung aus der Nummernoper zum sinfonischen Musikdrama auf ganz anderem Wege vollzogen. Und hier ist Beethoven und ist die gesamte Entwicklung der Instrumentalmusik nach ihm viel wichtiger, als irgendwelche dramatischen Erkenntnisse. Karl Maria von Weber hat sich nie daran gestört, daß sein „Freischütz" mit dem urromantischen Stoff eine Nummernoper geblieben ist, ebensowenig das deutsche Volk. Aber die Art der Beethovenschen Sinfonie, das „Dichten in Tönen", mußte die Erkenntnis wecken für die Möglichkeit der durchkomponierten Oper, die ein Ganzes aus und in Musik dichtete. Es ist auffällig, daß in der Oper die Bedeutung des Orchesters mit der des dramatischen Gehalts stets gewachsen ist. Dabei ist es doch sicher, daß diese Steigerung des Sinfonischen viel eher zu einer Überwucherung des Dichterwortes führen kann, als eine noch so reiche gesangliche Ausschmückung der Melodie. In der Tat ist ja auch die häufigste Klage gegen das Musikdrama, daß der Gesang und damit das Textwort durch das Orchester zugedeckt werde. Diese Klage hat sich aber bereits gegen Beethoven und Weber erhoben, ja bekanntlich schon gegen Mozart, bei dem Kaiser Joseph sich beschwerte, daß er „viel zu viel Noten brauche". Eine Annäherung an das Ideal des griechischen Allkunstwerks oder überhaupt nur eine Befolgung der von allen Anhängern eines Musikdramas ausgesprochenen Erhöhung der Bedeutung des Textes gegenüber der Musik hätte zum entgegengesetzten Ende führen müssen (wie bei den Florentinern, den alten Franzosen oder Grétry), wenn es eben nicht auf etwas ganz anderes angekommen wäre, als man nach diesen theoretischen Forderungen meinen könnte.

Bevor wir das untersuchen, müssen wir uns noch mit der Stellung Richard Wagners innerhalb dieser gewöhnlichen Auffassung der Entwicklung abfinden; denn es ist leicht verständlich, daß man immer wieder versucht hat, Richard Wagner in diese Gesamtentwicklung der Ge-

Digitized by Google

schichte der Oper einzustellen. Am bedeutsamsten ist dieser Versuch von Guido Adler in seinen „Vorlesungen über Richard Wagner" (Leipzig, 1904) durchgeführt. Als Theoretiker hat Richard Wagner das bis zu einem gewissen Grade selbst getan, indem er alle vorangehenden Beschäftigungen mit der Oper als Versuche zum Musikdrama, wie es ihm vorschwebte, ansah und sie darum auch als mißlungen bezeichnen mußte. Hätte Richard Wagner reichere historische Kenntnisse gehabt, so würde ihn jedenfalls die fast wörtliche Übereinstimmung in den Forderungen der Florentiner, der Franzosen, Glucks sowie zahlreicher Ästhetiker (Sulzer u. a.) stutzig gemacht haben. Seine künstlerische Tätigkeit aber ist so nicht zu verstehen, und es hat vielleicht niemals eine glänzendere Betätigung der unendlichen Überlegenheit an Kunst über noch so tiefsinnige Theorie gegeben, als gerade das Verhältnis des Theoretikers Wagner zum Künstler Wagner. Selbst bei der Vereinigung in der einen Persönlichkeit vermochte der Theoretiker das tiefste Wesen der ursprünglichen Schöpfung des Künstlers nicht zu erkennen, weil diese Schöpfung noch nicht vorhanden war.

Es gibt natürlich keinen Menschen und keinen Künstler, der nicht mit seinen Vorgängern in Verbindung stünde und von ihnen „abhängig" wäre. So beginnt auch Richard Wagner innerhalb der historischen Bedingtheit der Entwicklung der Oper, wie sie bis zu ihm sich vollzogen hatte. Die romantische Zauberoper ältesten Stils („Die Feen") und die historische Oper in „Rienzi" stehen an der Spitze. Es folgt die romantische Oper, wie sie die deutsche Musik (Webers „Oberon" und Marschner) bis dahin gestaltet hatte, im „Fliegenden Holländer". Von da ab setzt die Steigerung ein, das Hinauswachsen über das Bisherige in „Tannhäuser" und „Lohengrin". Dann folgt der Bruch. Dieser zeigt sich äußerlich so scharf an einen Zeitpunkt geknüpft, wie wir es sonst kaum jemals in der Entwicklungsgeschichte eines Künstlers finden. Das Revolutionsjahr 1849 hat uns den Wagner gebracht, der in der Kunstgeschichte die einzigartige Stellung einnimmt. Es ist ja sicher, daß auch ohne diesen von außen kommenden Eingriff die eigentümliche Anlage Richard Wagners ihn zum gleichen Ziele geführt haben würde, aber es ist doch schwer, sich vorzustellen, wie es ohne eine gewaltige Umwälzung gekommen wäre. Ich weiß in der Künstlergeschichte keinen zweiten Fall, daß die Beteiligung eines Individuums an einer Bewegung der Allgemeinheit von einer so ungeheuren Bedeutung für die innere Entwicklung dieses Einzelmenschen geworden wäre, wie für Richard Wagner die Teilnahme am Dresdener Maiaufstand des Jahres 1849. Der Aufstand hat ja sonst wenig gefruchtet, aber er hat einen Menschen wirklich frei gemacht, und der ist Wagner. Gerade daß man seine immerhin ziemlich harmlose Beteiligung an der politischen Bewegung mit so lächerlicher Strenge strafte, daß man den eben in behagliche Verhältnisse und in eine sehr starke kunstschöpferische Tätigkeit Gelangten aus alldem herausriß, wurde für ihn zum Segen. Man kann das

Digitized by Google

in so engem Rahmen nicht darlegen, man muß des Künstlers Briefe lesen, um zu sehen, wie der Flüchtling ein ganz anderer Mensch ist, als der Dresdener Kapellmeister gewesen war. Alles, was ihn an vorhandene Verhältnisse band, war mit einemmal gefallen. Und für eine freie Natur wie Wagner waren alle diese Verknüpfungen mit dem Kunstleben, die anderen als beneidenswert erscheinen mögen, Fesseln des Besten in ihm gewesen. Er mußte aus diesen Verhältnissen herausgerissen werden, um selber so recht zu fühlen und erkennen zu können, wie unwürdig, wie unkünstlerisch diese Verhältnisse waren. Dadurch, daß man ihn aus der sozialen und menschlichen Gemeinsamkeit mit den damaligen deutschen Kunstverhältnissen, überhaupt mit der gesamten künstlerischen Welt hinauswarf, wurde er gegenüber diesen Verhältnissen frei. Die Zusammenhänge mit der Kunstentwicklung und mit allem, was wir unter den Begriff der Mitteilung der Kunst ans Volk fassen können, waren gelöst; er stand außerhalb der künstlerischen Welt, wie sie sich bisher entwickelt hatte. Seine ungeheure Kraft bewährt sich darin, daß er nun nicht den Versuch machte, auf irgendeine Weise wieder in diese künstlerischen Verhältnisse hineinzudrängen, sich wieder eine Stellung in dieser Kunstwelt zu erringen, sondern daß er mit der Erkenntnis der Untauglichkeit dieser Kunstwelt den Entschluß faßte, eine neue Welt sich zu schaffen, in der seine Kunst als neues Gewächs ohne Zwang erstehen konnte.

Ich bin nicht Wagnerianer in dem Sinne, daß ich die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen der Welt durch die Anschauungen Wagners hindurch ansehe. Auch nicht so, daß ich in seinem Allkunstwerke den Gipfelpunkt alles menschlichen Kunstschaffens erblicke. Ich glaube an vielerlei Gipfel und an unbegrenzte Möglichkeiten. Aber ich gestehe gerne, daß ich in der Geschichte der Künstler nichts kenne, was mir eine so restlose Bewunderung abnötigt, wie diese ungeheure Entfaltung einer künstlerischen Persönlichkeit aus dem Unglück heraus. Es würde schon Bewunderung verdienen, wenn es Wagner gelungen wäre, aus diesem Schiffbruch sich zu retten; aber daß der Schiffbrüchige ohne Hilfe, ohne Beistand, losgelöst von allem, ein neues wunderbares Reich der Kunst gründen und trotz aller Widerwärtigkeiten, im Kampf eigentlich mit allen vorhandenen Verhältnissen, zur höchsten Blüte bringen konnte, das scheint mir in der Geschichte der Kunst eine unvergleichliche Tat zu sein.

Was für merkwürdige Erklärungen kann man für die Jahre theoretischer Tätigkeit Richard Wagners lesen. Da soll seine produktive Kraft durch die außerordentliche Anspannung für die Schöpfung der vier großen Werke „Rienzi" bis „Lohengrin" in der knappen, durch die Berufstätigkeit noch eingeschränkten Zeit verbraucht gewesen sein. Als ob die Schöpfung solcher theoretischer Werke nicht gerade in diesem Falle eine produktive Natur verlangte, wo es sich keineswegs um Verarbeitung wissenschaftlicher Erkenntnisse, sondern um Bekenntnisse handelte.

Digitized by Google

Nein, diese theoretische Tätigkeit, deren Ergebnisse man im einzelnen durchaus nicht anzunehmen braucht, war unbedingte Notwendigkeit für die Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit Richard Wagners. In diesen theoretischen Schriften schuf er sich die Welt, in die das in ihm heranreifende Kunstwerk hineingehörte. Darum erstand auch als nächste künstlerische Vollschöpfung, d. h. in Dichtung und Musik, jenes Werk, das am reinsten und ungemischtesten dieser neuen Welt angepaßt war, „Tristan und Isolde". In allen späteren Werken ist wieder viel mehr Anpassung an die bestehenden Verhältnisse. Darum auch beschäftigen sich diese theoretischen Schriften mit der allgemeinen menschlichen Kultur und nicht bloß mit dem Kunstwerke, das in Wagner heranwuchs.

Ich sagte oben, man brauche den Ergebnissen dieser theoretischen Studien nicht in allen Einzelheiten beizustimmen, und füge hinzu, daß diese Ergebnisse noch nicht einmal überall für das künstlerische Schaffen Richard Wagners selber zutreffen und ausreichen. Denn Richard Wagner erfuhr hier um so mehr die Bedingtheit geistiger Erkenntnis, die Begrenztheit und vor allem die Abhängigkeit ästhetischer Darlegungen von dem bereits geschaffenen Kunstwerke, aus dem sie gewonnen werden sollen, als er die wissenschaftlichen Voraussetzungen für die Untersuchung der Fragen nicht überall erfüllte. Entscheidend aber war, wenigstens soweit die Beurteilung seiner eigenen künstlerischen Persönlichkeit in Betracht kommt, daß diese theoretischen Darlegungen eigentlich Träume und Mutmaßungen von einem erst zu entdeckenden Reiche sind. Wagner sagte hier, was er als Erkennender wollte; der Künstler in ihm aber konnte unendlich mehr oder doch ein Anderes, Reicheres. Was er wollte, blieb innerhalb der langen Kunstentwicklung von der griechischen Musenkunst bis zur Gegenwartsoper; was er schuf, war etwas ganz Neues.

Das Musikdrama war, trotz der 250jährigen Opernentwicklung, ein noch unentdecktes, ja ein in seiner Wesenheit noch ungeahntes Land, trotzdem manche Schöpfungen auf dem Gebiete der Oper sehr nahe daran grenzten. Das lag daran, daß bislang der Künstler nicht erstanden war, für den das Musikdrama die natürliche Ausdrucksform gewesen wäre.

Die Musiker nämlich, die wirklich dramatisch veranlagt gewesen waren, blieben trotzdem in ihrer Auffassung vom Wesen des Dramas bedingt durch den historischen Werdegang, den das Drama in der Dichtung gefunden hatte.

Der Begriff Dramatik muß aber weiter gefaßt werden. Dramatisch ist nicht nur die Widerspiegelung eines Geschehens der äußeren Welt, sondern es gibt auch Seelendramen, die ganz innen verlaufen und im Gegen- und Miteinander der seelischen Kämpfe in der Menschenbrust bestehen.

Man darf das nicht verwechseln mit jenen dichterischen Dramen, bei denen der Nachdruck auf der seelischen Entwicklung liegt, wie etwa in Goethes

Digitized by Google

„Tasso", obwohl dieser dem Musikdrama näher verwandt ist, als neun Zehntel aller Opern. Aber wir haben hier trotzdem immer die Abspiegelung des Einzellebens auf die Welt und die Widerspiegelung der Welt im einzelnen Individuum. Auch das dichterische Psychodrama, wie es vor einigen Jahrzehnten nach dem Vorgange Meerheimbs ziemlich eifrig gepflegt wurde, zielt auf etwas anderes, indem es die Abspiegelung eines bedeutsamen Vorgangs der Welt in einer einzelnen Menschenbrust vorführt. Aber doch zeigen diese Psychodramen, zu welchem Ergebnis derartige innen verlaufende dramatische Vorgänge in der Dichtung führen müssen. Wir erhalten hier das lyrische subjektive Bekenntnis dieses Individuums. Wir bekommen also im Grunde nur das Endergebnis dieser Kämpfe zu hören, selbst wenn zuvor uns die Einzelstimmungen, von denen die Seele hin- und hergezerrt wird, auch mitgeteilt werden. Die Dichtung kann eben in jedem Falle nur die Quintessenz dieser Einzelstimmungen gestalten.

Hier liegen auch Kräfte und Grenzen jenes echten Melodramas, wie es Rousseau vorschwebte und von Benda am reichsten erfüllt wurde. Nicht umsonst wurde auch Mozart von der Gattung tief berührt. Denn es schlummern in ihr Kräfte, die zum echten Musikdrama hinführen können. Freilich nicht, wenn man Balladen melodramatisch bearbeitet, wobei man sich doch nur die wenig glückliche Form der Verbindung gesprochener Rede mit Musik äußerlich zu eigen macht. Wenn aber das Melodrama eine Dichtung erfaßt, die das Erleben eines einzelnen Menschen aus dem Munde dieses Menschen verkündet, so kann es urmusikalisch sein, weil nur die Musik imstande ist, uns den Wechsel aller Empfindungen, auch wo sie nicht zur Aussprache kommen, mitzuteilen.

Aber die Musik kann viel mehr. Ein echtes Drama entsteht nun einmal durch Gegen- und Zusammenwirken der Kräfte und Taten verschiedener Menschen. Dagegen bleibt eine Dichtung Lyrik, solange uns nur die Wirkungen im Erleben eines einzelnen Menschen vorgeführt werden. Nun — die Musik ist imstande, uns das reichste und mannigfachste Leben, das sich gleichzeitig oder nacheinander in verschiedenen Menschen vollzieht, in seinen seelischen Gründen und Wirkungen vorzuführen. Das sind Dramen seelischen Lebens, eben Musikdramen.

Nur die Musik kann diese Seelendramen oder Dramen in der Seele entfalten, weil Wesen und Ziel dieser seelischen Dramen weniger ein Neben-, Mit- oder Gegeneinander von Kräften ist, sondern ein Ineinander. Bei solchen seelisch-dramatischen Vorgängen liegt die fortschrittliche Entwicklung nicht im Siege einer Kraft über die andere, nicht im Untergang des Trägers einer Kraft beim Siege der anderen Kraft, was das Höchste in der dichterischen Tragödie ausmacht; auch nicht im Zusammenschluß zweier scheinbar entgegengesetzter Kräfte zum Versuch gemeinsamer Wirkung, was den Inhalt des höchsten Lustspielbegriffs bildet

Digitized by Google

— sondern die Musik kann weitergehen und bringt aus dem Ineinander zweier oder mehrerer Kräfte die Neubildung eines vorher nicht Dagewesenen.

Im dichterischen Drama sind verschiedene Menschen Träger verschiedener Kräfte, die durch irgendwelche Notwendigkeit des äußeren oder inneren Lebens aufeinanderstoßen; oder die in einem Einzelindividuum angehäufte Kraft — sagen wir Genialität im Schlechten oder Guten — gerät in Konflikt mit Gesetz, Herkommen, Sittlichkeit usw. Jedenfalls ist der Kernpunkt jedes dichterischen Dramas eben dieser Zusammenstoß von Kräften, und die Aufgabe des dichterischen Dramas ist Lösung dieses Konflikts. Diese Lösung kann tragisch oder komisch und in allen Abstufungen dazwischen sein. Es können Kräfte als solche vernichtet werden und trotzdem siegen; es kann auch eine friedliche Lösung des Nebeneinanders gefunden werden. In vielen Fällen wird das Einzelindividuum, der Träger der betreffenden Kraft, zugrunde gehen müssen, auf daß die Kraft wenigstens wirksam bleibe. So ist das Drama aller großen Dichter beschaffen.

Das Drama der Beethovenschen Sinfonie dagegen ist ganz anders. Der Schauplatz dieser sämtlichen Sinfonien — die neunte ausgenommen — ist die eine eigene Menschenbrust. In ihr walten Kräfte und Gegenkräfte, die miteinander in Streit geraten. Die Musik besitzt die Möglichkeit, diese Kräfte charakteristisch darzustellen (durch Themen); sie besitzt des weiteren die Möglichkeit, diese Kräfte in aller ihrer Ausdehnungsfähigkeit und Betätigungsweise darzustellen (durch die Ausführung der Themen); sie besitzt dann ferner die Fähigkeit, das Gegeneinander solcher Themen nach allen Richtungen durchzuführen, sowohl mit den vollständigen Motiven wie mit einzelnen Teilen derselben. Die Themen werden einander entgegengeführt, sie ringen gleichzeitig nebeneinander, es kann dahin kommen, daß das eine Thema das andere völlig in die Flucht schlägt. Also bis dahin teilt die Musik die Fähigkeit der Dichtung, nur daß sie imstande ist, diese seelischen Kräfte, auf die es eigentlich auch in jener Dichtung ankommt, vorzuführen „ohne die Qual der Welt", ohne die Verbindung mit einer zur Materie gewordenen Erscheinung, die in tausend Beziehungen und Abhängigkeiten zu dieser Welt tritt. Sie kann eben die großartigen Ideen ins Feld führen und braucht nicht deren unvollkommene Abbilder: sie kann also diese Kämpfe reiner und stärker, unabhängig von allem Äußerlichen, elementarer vorführen, als irgendeine Dichtung.

Aber erst nach alledem beginnt das ihr Ureigene, das nur ihr Eigene, ihr Höchstes. Die Musik kann nämlich aus diesen zwei, drei oder beliebig vielen Themen ein neues bilden, das die Kräfte aller in sich schließt und ein neues Leben bedeutet, bereichert durch das Für und Wider.

Die Musik kennt daher in ihrem innersten Wesen nicht die Tragödie

Digitized by Google

— wenigstens offenbart sie in der Tragödie nicht ihre Vollkraft — sondern gibt in sich selbst und aus sich selbst jene an die ewige Gottheit gemahnende Urkraft, die das Weiterbestehen und die Entwicklungsmöglichkeit dieser Welt gewährleistet, selbst wenn ihre Besten zugrunde gehen. Die Musik vermag zur natürlichen inneren Anschauung zu bringen, was wir bei mancher Shakespeareschen Tragödie fühlen, daß, wenn hier gewaltige Kräfte zugrunde gegangen sind, doch für die Menschheit diese Kämpfe nicht verloren gehen können, sondern in künftigen Geschlechtern weiterwirken und Früchte tragen müssen. Darin liegt die ungeheuer befreiende Kraft der Musik, ihre unvergleichlich erhebende Wirkung, daß sie uns teilhaftig werden läßt am Schöpfungs- und Werdeprozeß, während die anderen Künste erst das Gewordene vorführen können, erst Abbilder zu geben vermögen von der Idee, nicht diese selbst.

In der gesamten Musikgeschichte sind die ersten wahrhaften Musikdramatiker Joh. Seb. Bach und Beethoven. Bei Bach haben erst wir, die nach Beethoven kamen, und im allerhöchsten Maße erst jene, die nach Richard Wagner kamen, das so recht herausgefühlt. Darum beginnt erst jetzt, anderthalb Jahrhunderte nach seinem Tode, Joh. Seb. Bachs eigentliche, seine innerliche Wirkung, ein unerhörter Fall in der Musik, wo diese sonst in ihrer Wirkungsfähigkeit zeitlich so stark begrenzt ist. So wird man auch verstehen, weshalb Richard Wagner instinktiv sich als Fortsetzer Beethovens empfand. Man wird auch verstehen, warum er glaubte, daß nach Beethoven die Musik für sich allein nicht mehr weiter könne; verstehen, warum Wagner das Ende der „Neunten Sinfonie“ so erklärte, daß die Musik aus Ausdrucksbedürfnis sich der Poesie in die Arme geworfen habe. Die Erklärung ist zum mindesten einseitig, aber für Richard Wagner die einzig mögliche gewesen, weil Richard Wagner Dramatiker im eigentlichen Sinne des Wortes ist, d. h. Widerspiegler des Erlebens der Welt, nicht Verkünder des in der eigenen Brust Vorsichgehenden.

Es erhebt sich die Frage, wie und wo ist der natürliche Weg von der Sinfonie Beethovens zu diesem Musikdrama?

Man hat die Wesenheit der Musik am besten kennzeichnen zu können geglaubt, indem man sie als Sprache der Seele bezeichnete, als die Mitteilungsform seelischen Lebens. Die Musik ist darum überall dort die natürlichste Kunstform, das nächstliegende und weitreichendste Mitteilungsmittel des innerlich Produzierten an die Welt, wo es sich um Seelisches handelt. Wir erkannten im Vorangehenden das Vorhandensein seelisch-dramatischer Vorgänge. Wir verehren in der Beethovenschen Sinfonie eine höchste Kunst der musikalischen Gestaltung dieses dramatisch erregten Seelenlebens. Trotzdem ist die Beethovensche Sinfonie kein Musikdrama. Dieses Musikdrama kann und muß erst dort eintreten, wo die seelischen Kräfte, von deren Mit-, Gegen-, Nach- und Ineinander

Digitized by Google

die Musik kündet, nicht in einer einzigen Menschenbrust liegen, sondern in verschiedenen. Das Musikdrama entsteht aus den Wechselbeziehungen seelischer Kräfte verschiedener Individuen. Darum ist der Mittelpunkt und das Nächstliegende aller Musikdramen die Liebe, und man hat aus Wortdramen, aus Romanen, aus irgendwelchen geschlossenen Kunstformen hundertmal das eigentliche Liebesdrama herausgeschält und daraus eine Oper gemacht. Das ist aus dem nicht klar gewordenen, aber instinktmäßig vorhandenen Gefühl geschehen, daß in dem Vielerlei der betreffenden Dichtung dieser beiden Menschen Kräfte zueinander und ineinander streben.

Dagegen ist alles äußere Geschehen für dieses Musikdrama Nebensache; es ist nicht eigentlich und im höchsten Sinne musikalisch. Wenn wir auf Richard Wagners Werke hinsehen, so können wir sofort erkennen, wie er sich in steigendem Maße vom Stofflichen freigemacht hat und dafür immer stärkere seelische Werte ins Treffen führte. Hier ist der innere Grund, der ihn zur Sage, zum Mythos und im „Parsifal" zum Mysterium führte. Das Geschehen und die Gestalten in Mythos und Sage sind ja nicht Abbilder eines wirklichen Geschehens oder wirklicher Menschen in der wirklichen materiellen Welt. Diese Geschehnisse, diese Götter und Helden sind vielmehr die Erscheinungsformen, die die Menschheit sich für ihre seelischen Erfahrungen und Ahnungen, für geheimnisvolle Naturvorgänge erschuf. Mythos und Sage sind nicht aus der sinnlichen Erfahrungswelt gewonnen, sondern sind die Versuche, das Übersinnliche, das Seelische in die Faßbarkeit der Sinne und Begriffe zu bringen.

Wollen wir für die Stellung Beethoven-Wagner eine Parallele finden, so reicht es nicht zu, Beethoven etwa als Lyriker dem Dramatiker Wagner gegenüberzustellen; aber der Kern liegt doch darin, daß die Grundnatur des erstern eine lyrische, weil ganz subjektive, die des andern eine dramatische, weil außer ihm Liegendes wiedergebende ist: also Schiller und Shakespeare. Beide wählen die Form des Dramas; aber Schiller sieht alle Vorgänge und alle Menschen mit den Augen seiner Weltanschauung an, mit seiner Art zu empfinden; eine jede dieser Gestalten trägt ein Stück Schiller mit sich herum. Schiller erfaßt weltgeschichtliche Vorgänge und Charaktere und durchdringt sie, bis sie ihm dazu dienen, diese Weltvorgänge so zur Anschauung zu bringen, wie sie sich im Schillerschen Geiste spiegeln. Shakespeare ist im Gegensatz dazu objektiv. Er fängt ein Stück Welt ein und Menschen, die er sich ihrer Natur gemäß ausleben läßt. Deshalb erfahren wir aus sämtlichen Werken Shakespeares eigentlich nichts von ihm selbst, können wir uns kein klares Bild machen von der persönlichen Denkungs- und Empfindungsart dieses Dichters, die sich aus Schillers Dramen klar ergibt.

Es ist kein Zweifel, daß die dramatische Natur im höchsten Sinne

Digitized by Google

des Wortes bei Shakespeare liegt. In diesem Shakespeareschen Sinne musikdramatische Natur ist Richard Wagner.

Er läßt die verschiedensten Empfindungsindividualitäten sich ausleben. Wir erfahren an sich garnicht, wieweit diese Kräfte für den Komponisten selber wertvoll geworden sind. Das geht soweit, daß selbst „Tristan und Isolde" keinen Augenblick als persönliches Lebensbekenntnis wirkt, sondern als völlig ungestörtes Sichausleben der in diesen verschiedenen Gestalten lebenden seelischen Kräfte. Und doch ist „Tristan und Isolde" geradezu aus dem damaligen Leben und Erleben Wagners heraus entstanden. Richard Wagner ist in so hohem Maße Dramatiker, daß er Spiegelungen der Welt zu gestalten trachtet und zwar nicht durch das Medium des eigenen Seelenlebens, nicht in dem, was sie für ihn selbst bedeuten, sondern in der Objektivität Shakespeares. In diesem Zusammenhange wird die Tatsache psychologisch wertvoll, daß es wohl überhaupt keine Dichtungen mit großem philosophischen Weltanschauungsgehalt gibt, in denen so alle Axiome, alle grundsätzlichen Bekenntnisse fehlen, wie in denen Richard Wagners. Zu „zitieren" gibt es bei Wagner fast nichts. Seine Gestalten leben sich einfach aus. Es sind Urkräfte, die in ihrem Vorhandensein ihre Daseinsberechtigung tragen. Sie werden nicht von philosophischen Erkenntnissen bestimmt, nicht von Lebenserfahrung. Sie werden darum in ihrem Tun und Lassen nicht vom Denken bestimmt, sondern von der Notwendigkeit, sich auszuleben.

In dieser urdramatischen Anlage ist der Wagner verwandteste Künstler unter den Musikern Mozart, der genau diese selbe Fähigkeit, Menschen sich ausleben zu lassen, besaß und daher auch dieselbe ungeheure Stilkraft hatte, so daß nur noch für Mozart gilt, was man von Wagner sagen kann, daß man aus einem kleinen Stücke die Zugehörigkeit zum Werke herausfühlt, insofern eigentlich jeder Mensch bei Mozart seine eigene individuelle Sprache spricht. Demgegenüber denke man daran, daß Beethoven erklärte, er hätte sich nie entschließen können, die Musik zu einem „Don Juan" zu machen, einfach, weil ihm der Stoff an sich widerlich war. Er identifizierte sich mit den Gestalten seiner Werke und konnte sich nur einem Stoffe hingeben, der ein Stück seines eigenen Seelenlebens in sich trug.

Bei Mozart tritt diese außerordentlich hohe dramatische Kraft bloß deshalb nicht so klar zutage, weil der dichterische Untergrund, mit dem er sich beschäftigt hat, nicht den Anforderungen des Musikdramas entsprach. Man kann aus jedem Stoffe ein Drama und deshalb auch eine Oper machen. Zeitweilig ist das ja auch geschehen. Ein Musikdrama aber kann erst dann entstehen, wenn etwas ausgedrückt werden soll, was sich nur musikalisch ausdrücken läßt. Also wenn die Sprache der Seele notwendig ist, um dieses Stück Welt, das uns dargespiegelt wird, miterlebbar zu machen.

Dann aber tritt für die Musik in diesem Musikdrama genau dasselbe Verhältnis ein, wie bei der Sinfonie Beethovens. Gerade weil die Musik

Digitized by Google

wortlos ist, wird es für die musikalische Verarbeitung völlig gleichgültig, aus wessen Brust ein musikalisches Thema als Ausdruck einer seelischen Empfindung, einer seelischen Kraft kommt. Die musikalische Weiterverarbeitung dieses Materials bleibt genau dieselbe, wie wenn diese verschiedenen seelischen Ausdrucksthemata nacheinander aus derselben Menschenbrust gekommen wären. So entsteht für das echte Musikdrama die Notwendigkeit des sinfonischen Orchesterstils. Denn diesem Orchester fällt naturgemäß die Verarbeitung, Weiterführung des aus Herz und Munde der Menschen droben auf der Bühne hergeflossenen thematischen Materials zu. Und so gestaltet dieses Orchester gewissermaßen die Welt, in der jene Menschen droben auf der Bühne stehen. Hier haben wir die Erklärung für den Vorgang, daß mit der Steigerung des dramatischen Gehalts in der Oper das Orchester immer bedeutsamer wurde; hier haben wir die Erklärung dafür, daß Richard Wagner instinktiv behauptete, daß sein Musikdrama die Fortsetzung der Beethovenschen Sinfonie sei. Nicht an Weber, Marschner wollte Wagner anknüpfen, sondern an Beethoven. Aber trotzdem nach Wagners Meinung eine Entwicklung der Instrumentalmusik über Beethoven hinaus nicht möglich war, hatte er nichts gegen die sinfonische Dichtung einzuwenden. Denn in der Tat, die wortlose Sinfonie bleibt der naturgemäße Ausdruck für musikalisch-dramatische Vorgänge, solange es sich um die Spiegelung des Seelendramas des Einzelmenschen handelt, um die Darlegung von Vorgängen aus der einen einzigen Menschenbrust. Das Musikdrama dagegen wird Notwendigkeit dort, wo es sich um das seelische Leben in verschiedenen Menschen handelt. Da erheischt eben die Verständnismöglichkeit eine Hilfe, die die wortlose Musik nicht geben kann. Wir können aus dieser wortlosen Musik an sich es nicht herausfühlen, daß hier verschiedene Individuen vorhanden sind, die zusammengeführt werden sollen. Es gibt freilich auch dazu ein Mittel, das aber nicht weit reicht: wenn man gewissermaßen für jeden einzelnen Menschen ein Instrument hinsetzt. Das ist sehr grob ausgedrückt. Berlioz' „Haroldsinfonie" zeigt aber immerhin, daß auf diese Weise ein reiches Geschehen sich ausdrücken läßt; freilich ist es auch hier ein Solodrama. Wir erfahren nur die Stimmungen eines einzigen Menschen gegenüber verschiedenen Erscheinungen der Welt.

Damit haben wir erkannt, wann das Musikdrama notwendig wurde, wann ein Musikdrama entstehen konnte.

Es gehört dazu das künstlerische Verlangen, Vorgänge, sagen wir ruhig Dramen des seelischen Lebens vorzuführen. Aber die betreffende Künstlernatur mußte so veranlagt sein, daß es ihr nicht auf das subjektive Bekenntnis des Erlebens in der eigenen Brust ankam. Sie mußte Shakespearisch-Dramatisch veranlagt sein: Abbilder der Welt geben wollen, soweit für dieses Geschehen der Welt die seelischen Kräfte der Menschen

maßgebend sind. Da diese seelischen Kräfte frei sind vom „Zwang der Materie", können wir im Schopenhauerschen Begriffe sagen: der Musikdramatiker gibt uns nicht Abbilder, sondern Urbilder der Welt.

Der Musikdramatiker muß also insofern in seinem Wesen vor allen Dingen musikalisch eingestellt sein, als ihn das seelische Leben zur Gestaltung reizt. Er muß insofern dichterisch — in dem zu Eingang entwickelten Sinn — veranlagt sein, als es ihn überhaupt zum Gestalten, zum Schöpfen eines Stoffes treibt und er nicht zur großen Gilde der sinnlich formal gestaltenden Künstler gehört.

Diesen Künstler hat die Welt erst in Richard Wagner erhalten; er ist bis jetzt der einzige in seiner Art geblieben. Die Möglichkeit, die Notwendigkeit der Gattung „Musikdrama" zu erweisen, war Wagners poetische Sendung.

Zweites Kapitel

Richard Wagners Leben und Schaffen

In der Vorrede zu E. T. A. Hoffmanns „Phantasiestücken" sagt Jean Paul: „Bisher warf immer der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinanderstehenden Menschen zu, daß wir noch bis zu diesem Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt". Als Jean Paul diese Zeilen schrieb, war der Künstler, der die Erfüllung des in ihnen verborgenen Wunsches bringen sollte, eben geboren. Die Vorrede ist vom Jahre 1813, dem Geburtsjahre Richard Wagners, datiert und ging von Bayreuth in die Welt hinaus, dem Orte, an dem der in diesem Jahre geborene Künstler sein Allkunstwerk zur vollwertigen Erscheinung bringen sollte. Ein seltsam sinniges Spiel des Zufalls!

Wilhelm Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren. Sein Vater, ein höherer Polizeibeamter, starb ein halbes Jahr später. Die Mutter heiratete bald danach den Schauspieler Ludwig Geyer, der auch als Dichter und Porträtmaler Tüchtiges leistete, und folgte ihm nach Dresden. Nicht nur der Stiefvater, der schon 1821 starb, auch die Familie Wagner hatte innige Beziehungen zum Theater. Richards Bruder Albert und seine Schwestern Rosalie und Luise sind zur Bühne gegangen. So wuchs der Knabe in der für seine Veranlagung günstigsten Umgebung auf. Auf der Dresdener Kreuzschule, die er 1823—27 besuchte, galt Wagner nicht gerade für einen guten Schüler, ohne daß man ihm Mangel an Fleiß oder Begabung

Digitized by Google

hätte vorwerfen können. Aber seine ganze Anlage war so scharf ausgesprochen, daß er schon jetzt nur das in sich aufnahm, was er als Bereicherung seiner innersten Natur empfand. Schon in diese Zeit, in der er Englisch lernte, um Shakespeare genau lesen zu können, fallen große dramatische Dichtungsversuche. Musik wurde nur nebenher getrieben, was sich erst änderte, als Wagner nach der 1827 erfolgten Zurücksiedelung nach Leipzig Beethovensche Sinfonien zu hören bekam. Da stand in ihm der Entschluß fest, auch solche Musik zu schreiben. Die Mittel dazu wollte er sich durch Selbstunterricht gewinnen, geriet aber dadurch natürlich auf Irrwege, von denen ihn erst der Thomaskantor Theodor Weinlig (1780—1842) zurückführte, der durch seinen gediegenen Harmonie- und Kontrapunktunterricht den schwer zu behandelnden Schüler zu fesseln verstand. Wagner hat sich 1831 auf der Universität als Studiosus der Musik eingeschrieben, woraus hervorgeht, daß er sich damals über seinen künftigen Beruf schon ganz klar war. Kurz zuvor hatte er im Leipziger Theater das Publikum durch die „Paukenschlagouvertüre" zum erstenmal gründlich geärgert. Es folgten verschiedenerlei Instrumentalwerke und auch ein dramatischer Versuch in einem Schäferspiel, zu dem er Dichtung und Musik selbst geschrieben hatte. Sein eigentliches Studium war Beethoven. „Ich zweifle, daß es zu irgendwelcher Zeit einen jungen Tonsetzer gegeben hat, der mit Beethovens Werken vertrauter gewesen wäre, als der damals achtzehnjährige Wagner", berichtet Heinrich Dorn, und bezeichnend ist, daß ihm die damals von weiteren Kreisen noch gar nicht in ihrem Wert erkannte Neunte Sinfonie als höchste Offenbarung des Beethovenschen Genius erschien.

Wagner betrat nun die Dornenbahn des Theaterkapellmeisters. Zwanzigjährig kam er als Korrepetitor nach Würzburg, wo er die romantische Oper „Die Feen", zu der er sich nach einer Dichtung Gozzis den Text geschrieben, vollendete. Nach dem vergeblichen Versuch, das Werk in Leipzig auf die Bühne zu bringen, ging er 1834 als Kapellmeister nach Magdeburg, wo er eine zweite Oper, „Das Liebesverbot", nach Shakespeares „Maß für Maß" schuf, die 1836 in einer ganz übereilten Vorstellung herauskam und deshalb keine Wirkung übte. Mit seiner jungen, schönen Gattin Minna Planer (1809—1866), der ersten Liebhaberin am Magdeburger Theater, fand Wagner eine Stellung als Dirigent in Königsberg, wo aber das Theater schon nach einem Jahr Bankerott machte, so daß er nun den Wanderstab nach Riga weitersetzte. Die Kenntnis des kleinlichen, unkünstlerischen und elenden Betriebes an kleineren Bühnen ist für Wagners ganze Auffassung des Theaters von höchster Bedeutung geworden. Er hatte gründlich eingesehen, daß bei diesen Zuständen das Theater niemals seine große Kulturmission würde erfüllen können. Als er daher aus Bulwers Rienzi-Roman sich ein Textbuch in der Art der eben aufkommenden „großen" Oper gestaltete, beschloß er von vornherein, das Werk so schwierig und so anspruchsvoll auszugestalten,

Digitized by Google

daß die kleineren Provinzbühnen notgedrungen die Hände davon lassen sollten. Auch das ist bezeichnend: lieber darben und seine Werke unaufgeführt sehen, als in schlechter Darstellung.

Wagner war in echt theatralischer Umgebung aufgewachsen. Die ausgesprochen theatralische Wirkung erschien ihm als inneres Erfordernis aller Dramatik. So hat er seinen „Rienzi" darauf angelegt, alle äußeren Mittel der Oper zur Anwendung zu bringen. Reiche Dekoration, glänzende Aufzüge, großes Ballett, gewaltige musikalische Entfaltung in Stimme und Orchester. Aber er hatte sich nicht umsonst mit solcher Leidenschaft in Shakespeare vertieft: alles das sollte dramatisch notwendig, durch den Gang der Handlung begründet sein. Seine Blicke waren natürlich auf Paris gerichtet, wo er allein die Erfüllung seiner Ansprüche erwarten konnte. Als er daher die beiden ersten Akte des „Rienzi" vollendet hatte, riß er sich im Juni 1839 unter den schwierigsten Verhältnissen von Riga los und reiste mit seiner Familie, außer der Frau noch ein großer Neufundländer, nach Paris. Das Segelschiff brauchte dreieinhalb Wochen, und in den stürmischen Tagen verlebendigte sich Wagner die Gestalt des fliegenden Holländers, die ihm schon vorher in der Darstellung Heines (Salon, 1834) entgegengetreten war.

Die Pariser Jahre 1839—1841 hat Wagner in bitterster Not durchgemacht. Meyerbeers Empfehlungen hatten nur dahin gereicht, ihm die für ihn denkbar widerwärtigste Arbeit zu verschaffen, nämlich die Bearbeitung von Potpourris aus beliebten Opern. Wagner schrieb aber daneben noch geistsprühende Artikel für die „Gazette musicale" und schuf seine Dichtung zum „Holländer". Den komponierten „Rienzi" konnte er bei der Großen Oper nicht anbringen, wohl aber kaufte man ihm das Textbuch zum „Holländer" ab und ließ es als „Vaisseau fantôme" von Dietsch komponieren. Das hinderte Wagner nicht an der eigenen Vertonung, die er in sieben Wochen vollendete. Inzwischen hatte sich ihm das Glück zugewendet. Der „Rienzi" war im Dresdener Hoftheater angenommen worden. Durch neue Lohnarbeit verschaffte er sich das Reisegeld und fuhr in die Heimat. Am 20. Oktober 1842, nach vielfacher Verschiebung, kam „Rienzi" zur Aufführung und entfesselte stürmische Begeisterung. Am 3. Januar 1843 folgte der „Fliegende Holländer", und am 1. Februar wurde Wagner königlicher Kapellmeister.

In raschen Schritten hatte er die bisherige Opernentwicklung an sich selbst erlebt. Im Zeichen einer mehr äußerlichen Romantik hatte er begonnen; „Die Feen" zeigten überdies italienische Einflüsse, das „Liebesverbot" die der französischen Spieloper. „Rienzi" gehört der Entstehungszeit der Dichtung nach in die erste Zeit der großen Oper, gehört dieser aber eigentlich nur äußerlich an. Denn szenischer Prunk und prachtvolle Aufzüge bedeuten ja an sich durchaus nichts Unkünstlerisches. Das lag bei der großen Oper Meyerbeers und Spontinis mehr darin, daß beides nicht mit innerlicher Begründung auf die Bühne kam, daß in steigendem Maße die stoffliche Ent-

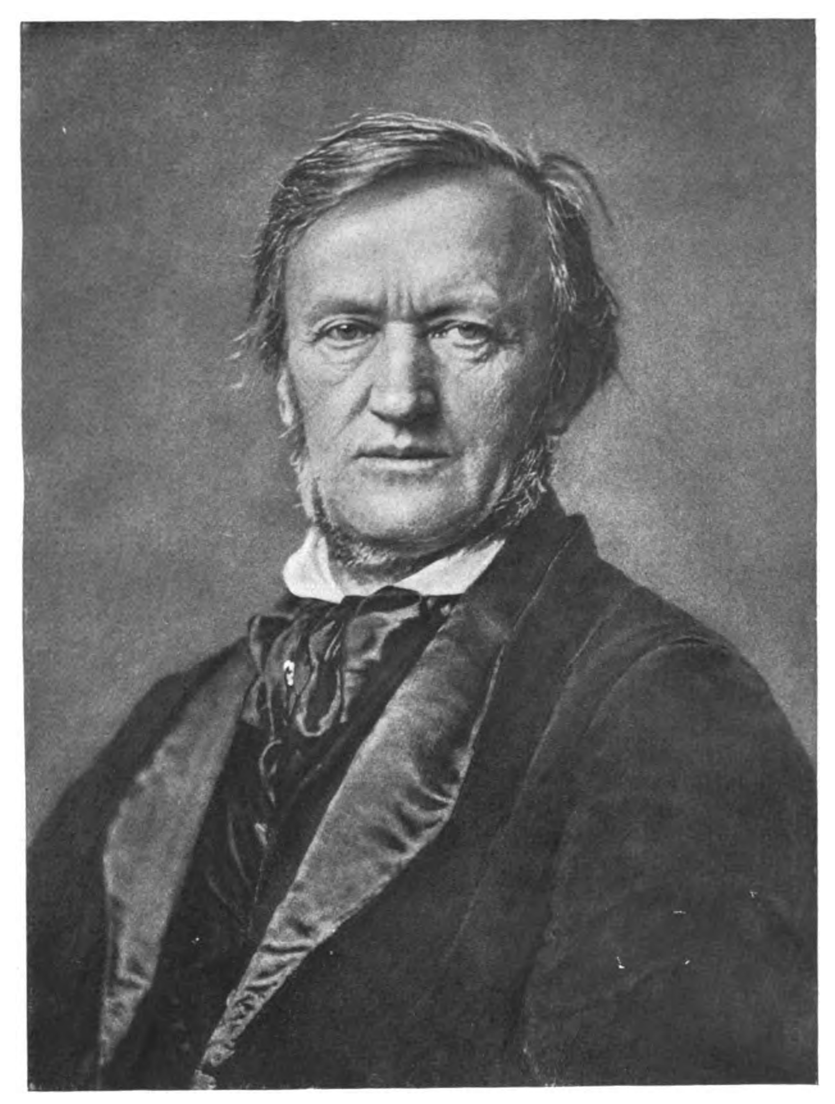
Digitized by Google

wicklung für die Anbringung der äußerlichen Pracht mißbraucht wurde, statt daß diese den inneren Gehalt des Stoffes erhöhte. War es nun Wagner so wie so schon gelungen, durch den Stoff die heroische Oper Spontinis mit der großen Meyerbeers zu vereinigen, so brachte er etwas Neues in der großartigen Charakterentwicklung des Helden. Nach meinem Gefühl wird der „Rienzi“ gerade nach der Richtung hin sehr unterschätzt. Wenn man den Volkstribunen selber weniger nach der großen Heldenschablone auffassen, ihn eher mit einem leichten pathologischen Zug als den durch seine von Gelehrsamkeit genährten Träume ins öffentliche Leben hineingerissenen Schwärmer darstellen würde, erschlösse sich hier eine prachtvolle seelische Entwicklung, die uns das Recht gibt, schon dieses Werk den Musikdramen zuzuzählen. — Mit dem „Fliegenden Holländer“ betrat Wagner das Gebiet der deutschen Sage. Er hatte einen im innersten Kern nationalen Stoff gefunden. Im innersten Kern national. Dieser Kern ist der Gedanke der Erlösung durch Liebe. Es zeugt für die wunderbare Einheit und Geschlossenheit in Wagners künstlerischer Entwicklung, daß dieser für seine Weltanschauung Richtung gebende Gedanke schon in den vorangehenden drei Opern, wenn auch nicht klar herausgearbeitet, lebte.

Wagners Lebensumstände hatten sich nun völlig verändert. Er war in gesicherter hochangesehener Stellung und ein berühmter Mann. Es ist gerade im Hinblick darauf, daß man sich über Wagners große Lebensbedürfnisse und seinen starken Hang zur Pracht so oft tadelnd aufgehalten hat, schon hier zu betonen, daß alle Gunst äußerer Verhältnisse auf seine schöpferische Kraft und seinen Fleiß immer im höchsten Maße befruchtend gewirkt haben. Es war nichts weniger als Genußsucht, die ihm den äußeren Aufwand so erstrebenswert machte, sondern ein wirklich künstlerisches Bedürfnis, das man sich unschwer erklären kann, wenn man die Natur seiner Kunst, die Größe, Gewalt und Pracht der von ihm dargestellten Welt vergegenwärtigt. Auch jetzt entwickelte er eine bewundernswerte Fruchtbarkeit. In den letzten Pariser Tagen war ihm ein Volksbuch mit der Tannhäusersage in die Hände gekommen. Nun entstand noch vor der Aufführung des „Rienzi“ das Szenarium zur Oper, und obgleich er mit Amtsgeschäften überhäuft war und diese Geschäfte sehr ernst nahm, vollendete er in den nächsten Jahren, neben dem „Tannhäuser“, „Das Liebesmahl der Apostel“ und den „Lohengrin“. Desgleichen entstanden jetzt die Pläne zu den „Meistersingern“ und zu zahlreichen Musikdramen, von denen wir nur „Wieland der Schmied“, „Nibelungen“, „Tristan“, „Parsifal“, „Brahma“ und „Christus“ nennen. Sein ganzes Lebenswerk, wenn auch zum Teil nur in schattenhaften Umrissen, lag jetzt schon in seiner Seele.

Wagner hat in seiner Abhandlung über „Zukunftsmusik“ gesagt, daß er vom „Tannhäuser“ zum „Tristan“ einen weiteren Schritt gemacht habe, als von seinem ersten Standpunkt aus bis zum „Tannhäuser“. Er hatte dabei

Digitized by Google



Richard Wagner

Digitized by Google

Digitized by Google

doch mehr die Erfüllung des äußeren Stilprinzips im Auge. Ich glaube, es fällt nicht schwer, das ganze Schaffen Wagners als eine große einheitliche Entwicklung darzustellen. Zwischen „Lohengrin" und „Tristan" liegen die Jahre theoretischer Erwägung. Es liegt in der Natur, daß ein Künstler, der vor der Notwendigkeit steht, sein Schaffen theoretisch darzulegen und zu begründen, in dieser Theorie Dogmatiker wird, die Linien schroffer zieht und scharfe Unterschiede dort feststellt, wo in Wirklichkeit noch leichte Übergänge sind. Wenn der Künstler dann wieder zum Wort kommt, so schafft er mit der großen Freiherzigkeit des seelischen Empfindens, nicht mit der schroffen Grundsätzlichkeit des Denkens. Der Stil in Wagners Dramen, auch der rein musikalische Stil hängt aufs innigste zusammen mit ihrer ganzen Art. Auch nachdem, oder gerade nachdem er sich über das Wesen der Gattung völlig klar geworden war, steht jedes seiner Musikdramen stilistisch so für sich, daß man eigentlich jedes als eine Gattung für sich betrachten kann, daß man niemals von einem „Stil Wagner", sondern von einem Stil des betreffenden Werkes sprechen müßte. Aus wenigen Takten kann man sofort feststellen, welchem seiner Werke sie angehören müssen.

So ist auch die Ausbildung des Sprachgesangs bei Wagner aufs natürlichste verbunden mit dem Gesamtgehalt der Werke. Wenn man z. B. sagt, daß im „Tannhäuser" noch zahlreiche in sich geschlossene Melodien vorhanden sind, die als solche an die alte Opernform erinnern, so muß man doch zugeben, daß die Geschlossenheit zahlreicher Musikstücke im „Tannhäuser" Naturnotwendigkeit ist aus der Art des Stoffes. Wenn innerhalb der Handlung verschiedene Sänger mit Liedern auftreten, die sie als Preisgesänge vortragen, so ist es schlechterdings unmöglich, auf diese, durch den Gesamtstoff zum geschlossenen Gebilde bestimmten Gesänge jene musikdramatische Aussprache anzuwenden, die nachher im „Lohengrin" sich ganz von selbst gibt, weil hier zu keinem Heraustreten eines besonderen lyrischen Gebildes Veranlassung ist. Außerdem wollen wir uns ein früher bei Mozart angeführtes Wort Goethes ins Gedächtnis zurückrufen, daß, wenn der geniale Schöpfergedanke an sich ein Geschenk des Himmels ist, die Ausführung, die Umsetzung des Gedankens in die Erscheinung Sache des Kunstverstandes bleibt. Auch zu einer Zeit, als in Wagner der geniale Schöpfergedanke des Musikdramas Notwendigkeit geworden war, blieb die Umsetzung in die Tat von einem langsamen Erarbeiten abhängig. Es ist ganz selbstverständlich, daß er einem Ziele, das doch zum guten Teil von der Erfüllung technischer Probleme abhängig war, nur schrittweise näher kam.

Noch auf ein anderes scheint man mir nicht genug zu achten. Der „Tannhäuser" ist der erste Stoff, bei dem Wagner als Dichter Schöpferkraft zu entwickeln hatte. Bei den „Feen" und dem „Liebesverbot" machte er aus vorhandenen Dichtungen einen Operntext zurecht; beim „Fliegenden Holländer" hatte das eigentlich Schöpferische, so auch die Erlösung des Holländers

Digitized by Google

durch die Liebe des Weibes, Heine bereits geleistet. Den „Tannhäuser" aber ergriff Wagner als rohen Sagenstoff; die künstlerische Gestaltung bis hinein in die Aufstellung des Problems war sein Werk. Und so ist es von da ab geblieben. Der „Tannhäuser" bietet uns auch bereits für die Erkenntnis der eigentümlichen Gesamtpersönlichkeit Wagners als Dichtermusiker das beredte Beispiel der Abschiedsszene zwischen Elisabeth und Wolfram (3. Akt, 1. Szene). Diese für das Drama hochbedeutende Szene ist wortlos; die Dichtung an sich weist hier eine Lücke auf, in die die Musik tritt. Diese muß also schon bei der ersten schöpferischen Gestaltung als Unterströmung mitgewirkt haben.

Nicht weil Wagner im „Tannhäuser" nicht durchaus echt musikdramatisch gestaltet hatte, fühlte das breite Publikum gar nicht, daß es sich hier um etwas grundsätzlich Neues handelte, sondern weil die Eigenart des Stoffes Lieder, geschlossene Aufzüge, ja sogar ein Ballett, das Wagner zudem erst nach dem „Tristan" für die Pariser Aufführung dazuschuf, nicht nur gestattete, sondern dramatisch notwendig machte. Die erste Aufführung am 19. Oktober 1845 zu Dresden brachte denn auch starken Beifall, wenngleich sich auch die Gegnerschaft bemerkbar machte. Jedenfalls stieg der Erfolg mit jeder Aufführung, und es ist sicher, daß sich der „Tannhäuser" ganz von selber Bahn gebrochen hätte. Schon jetzt war die Gegnerschaft viel mehr theoretisch, ganz und gar nicht lebendig musikalisch. Der Kölner Professor L. Bischoff hatte im Hinblick auf „Tannhäuser" das Wort „Zukunftsmusik" aufgebracht, derselbe Mann, der sich als Übersetzer die Ausführungen Ubilischews zu eigen gemacht hatte, daß der spätere Beethoven den Niedergang der Kunst bedeute. Das Wort „Zukunftsmusik" ist also als Schimpfwort aufgekommen, keineswegs, wie man später oft verbreitete, in anmaßlichem Dünkel von Wagner und seinen Anhängern erfunden worden. Die Tatsachen haben es freilich dazu gebracht, daß aus dem Schimpf Ruhm wurde.

Mit dem „Tannhäuser" setzt die Feindschaft eines großen Teils der Kritik gegen Richard Wagner ein. Das ist ein sehr trauriges und beschämendes Kapitel. Ich verzichte darauf, hier Urteile der zeitgenössischen Kritik wiederzugeben. Wen es danach verlangt, findet eine Zusammenstellung in Tappert: „Richard Wagner im Spiegel der Kritik", 1903. Es ist ein Lexikon von Beschimpfung, eine Sammlung von Anmaßung undBöswilligkeit. Und darin liegt das Schlimmste, nicht in der Verkennung einer großen Erscheinung. Wenn diese auf Unvermögen oder auf ehrlicher Gegnerschaft beruht, kann man nichts dagegen sagen. Aber es fehlt hier so ganz an der Achtung, die die Kritik dem künstlerischen Schaffen immer schuldig bleibt. Wenn wenigstens in dieser Hinsicht das beispiellose Versagen der Kritik gegenüber Wagner Folgen gehabt hätte, wenn die Kritik einsehen gelernt hätte, daß sie dort, wo sie künstlerisch nicht mitgehen kann oder will, wenigstens die Form des Anstands und der guten Sitte zu wahren habe. Durch eine Verletzung dieser

Digitized by Google

wird sie, ganz abgesehen von Recht oder Unrecht ihrer künstlerischen Urteile, zu einem Verderb für das ethische Verhältnis, in dem das Volk zu Kunst und Künstler stehen sollte. Wir dürfen freilich der Gerechtigkeit halber nicht verschweigen, daß auch Wagner und später die neudeutsche Schule selbst dazu beigetragen haben, daß ihre Kunst nicht unbefangen hingenommen wurde. Wie schon Schumann, waren alle diese Musiker literarisch stark angeregte Naturen und fühlten den Drang in sich, über Kunst zu schreiben. Wagner zu allermeist, weil er in noch viel höherem Maße als Schumann in der Kunst einen Kulturfaktor sah und daher sich gedrungen fühlte, seine Kulturanschauungen zum Ausdruck zu bringen, wobei er fast notwendigerweise zum Bekämpfer werden mußte, da die Musik zu seiner Zeit fast nur in einem kulturwidrigen Sinne verwendet war. Es ist ja ganz sicher, daß Wagner nicht in der raschen Aufeinanderfolge seine theoretischen und polemischen Schriften herausgebracht haben würde, wenn ihn nicht der äußere Lebensgang dazu gezwungen hätte. Und diese äußeren Lebensschicksale gaben denn auch den Gegnern zahlreiche Waffen in die Hand. Nun, für uns Heutige ist das alles ja glücklicherweise geschichtlich geworden.

Gleich nach Vollendung des „Tannhäusers" nahm Wagner „Die Meistersinger" und „Lohengrin" in Angriff. Die ersteren erschienen ihm damals noch wesentlich als heiteres Gegenstück zum tragischen „Sängerkrieg auf der Wartburg". Er entwarf ein vollständiges Szenarium, ließ aber dann den Stoff liegen und wandte sich dem „Lohengrin" zu. Auch einer jener zu wenig beachteten Fälle, in denen sich die hohe künstlerische Notwendigkeit in Wagners Entwicklung offenbart. Ende 1848 war „Lohengrin" in der Partitur vollendet. Hier war das neue Prinzip des dramatischen Sprachgesangs, in dem es keine Unterschiede zwischen rezitativisch deklamatorischen und lyrischen Gesängen gab, in dem das Abschließen einzelner Teile innerhalb des Ganzen vermieden war und an Stelle musikalisch erfaßter Formenteilung (Arien, Duette, Rezitative und dgl.) die dichterisch-dramatisch geschaute Szene trat, völlig ausgebildet.

Da es sich nicht um ein Wortdrama, sondern um ein Musikdrama handelte, reichte aber ein bloß von der Dichtung genommenes Formprinzip nicht aus, es mußte ein musikalisches dazu kommen. Dieses war das Leitmotiv. Geschichtlich kann man das Leitmotiv in Beziehung zu dem Erinnerungsmotiv setzen, das in der Musik längst üblich war. Benda hat es im Melodrama, Zumsteeg und Löwe in der Ballade, nachher die Romantiker in der Oper sehr stark verwertet. Aber das Leitmotiv ist doch etwas wesentlich anderes, als diese Erinnerungsmotive. Um es richtig zu verstehen, müssen wir uns klar werden, daß für Richard Wagner die dramatische Idee das Entscheidende war. Er hat vom „Rienzi" an keine Charakterdramen gegeben, er hat auch nicht ein großes Geschehen dramatisch gestaltet, sondern er hat eine Idee in Geschehnissen und diese Geschehnisse tragenden

Digitized by Google

Menschen veranschaulicht. Darum führte ihn sein Weg über die Sage zum Mythos zurück. In diesem wird sinnliche Wahrnehmung und religiös seelisches Verlangen nach Einheit zwischen Individuum und Welt zu Geschehen und Verkörperung. Richard Wagner hat den Mythos in seinen Urgründen zu ergreifen vermocht, indem er das erfaßte, was überhaupt zur Gestaltung des Mythos geführt hatte: eben die Idee. Hier offenbart sich uns, daß der tiefste Schöpferurgrund in Wagners Natur musikalisch war. Darum ist auch, wenn man einmal die verschiedenen künstlerischen Bestandteile, die er ja als Einheit zur Anwendung brachte, für sich betrachtet, die Musik sein stärkstes Ausdrucksmittel und nicht das Wort. Das Leitmotiv haftet deshalb auch keineswegs, wie es so oft irrtümlich aufgefaßt wird, an Charakteren oder an Vorgängen, sondern ist ein Stück der Idee des Dramas. So nimmt das Leitmotiv in Wagners Drama dieselbe Stellung ein, wie das Thema in Beethovens Sinfonie. Nur daß Wagner bei der unendlichen höheren Verwicklung und Mannigfaltigkeit der Idee eines viel größeren thematischen Materials bedarf, als die in ihrem Gehalte elementaren Schöpfungen Beethovens. Der innerste Gehalt der Wagnerschen Musikdramen ist sinfonische Dichtung eines Weltproblems; das in Erscheinung tretende dramatische Geschehen ist Abbild dieser Idee, ihre Verdeutlichung.

Aus dem an Plänen, Schaffen und Arbeiten ungemein reichen Dresdener Leben wurde Wagner nun plötzlich wieder hinausgeschleudert in die Unruhe der Welt. Seine schwersten Wanderjahre sollte er erst in einem Alter erleben, in dem auch der Stürmer und Dränger zur Ruhe gekommen zu sein pflegt. Er hatte sich, mehr durch künstlerische als politische Gründe, in die revolutionäre Bewegung hineinreißen lassen, mußte 1849 fliehen, konnte auch bei Liszt in Weimar nicht bleiben, weil ein Steckbrief hinter ihm erlassen war, und wandte sich über Paris nach Zürich. Bis 1859 ist er in der Schweiz geblieben. Die völlige Vernichtung eines so mühsam aufgebauten äußeren Lebens wirkte auf Wagner nicht zerschmetternd, sondern erhöhte in ihm noch das Gefühl der Verantwortlichkeit für die Größe seiner Lebensaufgabe. Er mußte zunächst einmal sich selber völlig klar werden, was er wollte, und danach die Welt darüber belehren. So trat der Künstler zurück, der Theoretiker versuchte jenem die Bahn zu brechen. Damals entstand die Reihe theoretischer und polemischer Schriften („Die Kunst und die Revolution", „Das Kunstwerk der Zukunft", „Kunst und Klima", „Das Judentum in der Musik", „Oper und Drama", „Eine Mitteilung an meine Freunde" u. a.). Die Absicht Wagners, die Welt durch Belehrung für ein Kunstideal zu gewinnen, konnte natürlich nicht erfüllt werden. Das vermag nur die lebendige Tat des Kunstwerks selbst.

Liszts begeisterte Mitteilung über die erste Aufführung des „Lohengrin" zu Weimar am 28. August 1850, der Wagner als Verbannter nicht hatte beiwohnen können, weckte in ihm von neuem den künstlerischen Schaffenstrieb.

Digitized by Google

Den Siegfriedstoff, der ihn zuletzt in Dresden beschäftigt hatte, nahm er nun wieder hervor, aber aus dem ursprünglichen Drama „Siegfrieds Tod" wurde jetzt der gewaltige, auf vier Abende berechnete „Ring des Nibelungen". Im Januar 1853 erschien die Dichtung in 50 Exemplaren zum Zweck „einer vertrauten Mitteilung an Freunde". Nun widerstand auch der Musiker in ihm nicht länger der Lockung zu schaffen. In Italien, wo er zur Erholung weilte, entschloß er sich, die Riesentat zu wagen: „Sei es ein Dämon oder ein Genius, der uns in oft entscheidungsvoller Stunde berauscht, ganz schlaflos in einem Gasthof von La Spezia ausgestreckt, kam mir die Eingebung zu meiner Musik zum „Rheingold", und sofort kehrte ich in die trübselige Heimat zurück, um an die Ausführung des übergroßen Werkes zu gehen". Am 15. Januar 1854 war „Rheingold" vollendet, zwei Jahre später „Walküre"; darauf hat er noch seinen jungen Siegfried in die schöne Waldeinsamkeit geleitet. „Dort habe ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Tränen von ihm Abschied genommen; er ist besser dort dran als anderswo". (Wagner an Liszt im Juni 1857.) Zwölf Jahre hat es gedauert, bis Wagner wieder zu seinem Helden unter die Linde kam.

In dem epilogischen Bericht, den er der Veröffentlichung seiner Nibelungendichtung beifügte, schrieb Wagner von dem schweren Rückschlag, der sich seiner Natur nach der ungeheuren Arbeitsleistung bemächtigte. „Wenn ich eine so stumme Partitur nach der anderen vor mich hinlegte, um sie selbst nicht wieder aufzuschlagen, kam ich wohl zuzeiten mir wie ein Nachtwandler vor, der von seinem Tun kein Bewußtsein hätte. Ja, blickte ich von diesen Partituren dann auf in den hellen Tag, der mich umgab, diesen schrecklichen Tag unserer deutschen Opern mit ihren Kapellmeistern, Tenoristen, Sängerinnen und Repertoireängsten, so mußte ich selbst laut auflachen und an ‚dummes Zeug' denken." Heute, wo wir uns den „Ring des Nibelungen" aus unserem Kunstleben schlechterdings nicht mehr wegdenken können, vermögen wir uns nur schwer vorzustellen, was es bedeutet, daß ein Mann in höchster materieller Bedrängnis, ein Mensch, dessen ganzer Charakter nach öffentlicher Betätigung verlangt, dessen ganzes künstlerisches Wesen der Mitteilung von der Bühne aus ans Volk bedarf, eine Riesenkraft aufzuwenden vermochte, solche Werke zu schaffen, deren wirkliches Erscheinen vor der Welt, auch nur in der recht unlebendigen Form des Druckes, als eitle Phantasterei erschien. Das tat Wagner, der mit allen Fasern im öffentlichen Leben der Zeit wurzelte. Er tat es unter den elendesten äußeren Verhältnissen, unter fürchterlichster seelischer Qual. Damals erlitt das Verhältnis zu seiner Frau den unheilbaren Bruch. Sie konnte es nicht verstehen, weshalb er nicht einfach wieder eine Oper im Stile „Rienzis" schrieb, auf die sich die Bühnen sofort begierig gestürzt hätten, die mit einem Schlage der ganzen Not des äußeren Lebens ein Ende gemacht hätte.

So hoch man die Schöpferkraft Wagners bewundern muß, höher steht

Digitized by Google

doch die menschliche Heldenstärke, mit der er die Jahre 1848—1864 nicht nur ertrug, sondern durch hehre und gewaltige Schöpfungen bereicherte. Es zeugt von jämmerlicher Kleinlichkeit, wenn man sich immer wieder an gewisse Erscheinungsformen des Lebensganges Wagners klammert, um daraus gegen ihn Waffen zu schmieden. Vielleicht gibt es kein betrüblicheres Zeichen für die kulturelle Unreife eines Volkscharakters, als wenn er sich die freudige Bewunderung für ein unvergleichliches Opferleben im Dienste der Kunst dadurch verkümmern läßt, daß dieses Leben in Bahnen sich bewegte, die unseren gewohnten Anschauungen zuwider laufen.

In Zürich hatte Wagner die Bekanntschaft des vom Rheine stammenden Ehepaars Wesendonk gemacht, in dem er die vornehmsten Helfer fand. Es entwickelte sich rasch eine innige Freundschaft, aus dieser eine tiefe, leidenschaftliche Liebe zu Mathilde Wesendonk. Die Briefe und Tagebuchblätter Wagners an diese edle Frau müssen die letzte Zurückhaltung gegen den Menschen Wagner beseitigen helfen. Die Überwindung dieser Liebe ist der tragische Höhepunkt in seinem Leben. Nun hatte er die alte Märe von „Tristan und Isolde" selber so herb und bitter erfahren, wie nur einer. Aber dieser Tristan bezwang sich, und als ihn das Schicksal von ihr gehen hieß, ward ihm die Trennung nicht zur zehrenden Wunde, sondern zum Heilquell für seine Kunst; denn jetzt schuf er sein Werk, „um an ihm die tiefe Kunst des tönenden Schweigens für mich zu dir sprechen zu lassen". Die wunderbare Todessehnsucht in Tristan und Isolde, die ja auch für den lebensfrohesten Menschen so etwas seltsam Bezwingendes und Verlockendes hat, ist die letzte Äußerung der Ichsucht im Menschen Wagner. Sie entspricht jenem geheiligten Gesättigtsein, von dem er schreibt, daß in ihm der Drang ertötet wird, weil er vollkommen befriedigt ist. Wer so gleichgültig ist gegen die Welt, daß er sie nicht mehr haßt oder auch nicht mehr begehrt, verlangt nach eigener Auflösung. Es gibt aber ein höheres Gebot, und das heißt: „Du sollst Gott, das ist das Gute, das eigentlich Lebende und Lebensfähige, lieben über alles und Deinen Nächsten wie Dich selbst". Nur dadurch, daß wir diesen Nächsten lieben, daß wir das Gute in ihm lieben, gelangen wir zur über uns und dem Nächsten schwebenden Verkörperung des Guten, zu Gott. Die Liebe zum Nächsten ist also keineswegs ein Ausfluß der Liebe zur Gottheit, sondern die Vorstufe dazu.

Diese Entwicklung können wir deutlich an Richard Wagners Schaffen verfolgen. Denn wir sehen, wie er aus der Nacht der Todessehnsucht im „Tristan" in das himmelblaue Land des heiteren Verzichts aus Liebe und Beglückenwollen anderer in den „Meistersingern" gelangt, wie vom Überwinder Hans Sachs der Weg weiterführt in die vom göttlichen Licht erfüllte Welt Parsifals, der gerade durch sein Mitleid, das ist die Liebe zum Nächsten, des Wissens, das ist hier der Gottheit, teilhaftig geworden ist. Nietzsche, der in seinen guten Stunden der tiefste Erkenner Wagners war, hat einmal

Digitized by Google

die Nachbarschaft von „Tristan und Isolde“ und den „Meistersingern“ als eine wahre Offenbarung des Wesens deutscher Kunst gepriesen. Er hätte den „Parsifal“ mit hineinbeziehen müssen und hätte aus dem Nebeneinandersein dieser drei Werke erst schließen können, daß Richard Wagner trotz der öffentlichen Art seiner Kunstverkündigung das Urbild eines sein innerstes Erleben kündenden deutschen Künstlers ist. Denn diese drei Werke gehören zusammen, und aus den Briefen an Frau Wesendonk erhalten wir den Beweis dafür, daß diese drei Gestalten Personifikationen desselben Menschen auf den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung zur Liebe sind.

Nachdem er das „Asyl“ der Familie Wesendonk in Zürich hatte verlassen müssen, begann die ruheloseste Wanderzeit für den Mann, der vom Leben weiter nichts mehr verlangte, als ein ruhiges Plätzchen, an dem er in aller Zurückgezogenheit jene Werke schaffen konnte, die er für die Welt schaffen zu müssen sich bewußt war. Das Schicksal narrte ihn. Es zeigte sich die Möglichkeit, in Paris den „Tannhäuser“ zur Aufführung zu bringen. Trotzdem Wagner innerlich dafür keinerlei Teilnahme fühlte, widmete er sich mit der ganzen leidenschaftlichen Energie seines Wesens der Verfolgung des Planes, weil er darin die Möglichkeit erblickte, nachher zur Vollendung seiner weiteren Werke zurückkehren zu können. Es ist bekannt, mit welcher frivolen Niederträchtigkeit der „Tannhäuser“ bei seiner ersten Aufführung in Paris durch die Mitglieder des Jockeiklubs niedergepfiffen wurde, weil diese „vornehmen“ Musikfreunde zum Ballett zu spät gekommen waren. Die verschiedenen Aussichten, den „Tristan“ auf der Bühne zu sehen, zerschlugen sich immer, oft nach langen mühseligen Proben und Vorbereitungen. Immer schwerer und trostloser wurden die äußeren Lebensverhältnisse. Und da fand dieser Mann, der bisher der Welt nur als gewaltiger Tragiker erschienen war, die Kraft zu verklärendem Humor. Im Winter 1861/62 wurden die „Meistersinger“ gedichtet.

Man muß sich an die Art halten, wie Wagner hier in den Meistersingern die ihm doch mit allem Recht verhaßte Welt der Handwerkskunst und der Zünftelei behandelte, um den richtigen Maßstab zu gewinnen für die Beurteilung des Polemikers Wagner. Er hat manches schroffe und harte Wort in den Kunstkampf hineingeschleudert, aber er stand doch weiß Gott in Notwehr. Wie unendlich reich an Liebefähigkeit aber sein Inneres war, das zeigt die Art, wie er hier künstlerisch mit allem Gegnertum gegen Freiheit, Größe und Neuheit einer Herzenskunst fertig wurde. Nicht einmal die Gestalt Beckmessers ist so niedrig und gemein gefaßt, daß man nicht zum Humor über sie käme.

Bei Penzing in Wien hatte Wagner wieder eine Arbeitsstätte gesucht. Da ihm (seit 1861) Deutschland wieder offen stand, unternahm er von hier aus Kunstreisen, den Lebensunterhalt zu gewinnen und seinen Werken vorläufig durch Konzertaufführungen den Boden zu bereiten. Aber das alles

Digitized by Google

half doch nicht. Um der Schuldenlast zu entgehen, mußte er fliehen. Er wollte „aus der Welt verschwinden", um irgendwo in Verborgenheit weiterschaffen zu können. Da auch die bisher bewährten Freunde allmählich versagten, war die Lage tatsächlich so, daß nur ein „Wunder" ihn retten konnte. Das Wunder geschah. Im März 1864 bestieg, kaum achtzehnjährig, König Ludwig II den Bayernthron. Die Berufung Wagners nach München war eine seiner ersten Regierungshandlungen.

Man weiß, daß die kühnen Pläne, darunter der Bau eines Festspielhauses nach Sempers Plänen, die der schwärmerischen Freundschaft des königlichen Jünglings zum Könige der Kunst seiner Zeit entsprangen, nicht in Erfüllung gingen. Wagner hat zuletzt wieder aus München weichen müssen. Aber er war doch von jetzt an vor Not geborgen und konnte schaffen. Am 10. Juni 1865 war „Tristan und Isolde" zum ersten Male öffentlich aufgeführt worden; elf Tage danach starb der herrliche Darsteller der Titelrolle, Schnorr von Carolsfeld, an den Folgen einer Erkältung, die er sich auf der Bühne zugezogen hatte. Daß aus diesem Unglücksfall wiederum Waffen gegen Wagner geschmiedet wurden, braucht kaum gesagt zu werden. Das alles ist heute ja so gleichgültig. Das Werk, das man als unaufführbar verschrie, gehört heute in den Spielplan jeder guten deutschen Opernbühne. Einen beredteren Beweis für die ungeheure Steigerung, die die deutsche Oper nach der rein technischen Seite durch Wagner erfahren hat, kann es nicht geben. Aber man darf darüber auch nicht den ethischen Erziehungswert vergessen, den es für den gesamten Sängerstand bedeutete, daß ihm hier Aufgaben gestellt waren, die nur mit der restlosen Einsetzung aller Kräfte, der intellektuellen und der rein künstlerischen, zu lösen waren. Einen zweiten großen Tag noch erlebte München unter der Mitwirkung Wagners. Es war der 21. Juni 1868, an dem die im Oktober des Jahres zuvor zu Triebschen vollendeten „Meistersinger" zum erstenmal aufgeführt wurden. Auch der äußere Sieg der Wagnersache war damit eigentlich entschieden. „Die Meistersinger" machten ihren Weg über die deutschen Bühnen verhältnismäßig schnell.

Nun kam das für Deutschland so große Jahr 1870. Wagner verlebte es zu Triebschen am Luzerner See. Liszts Tochter Cosima hatte ihren Bund mit Bülow gelöst und war Wagner gefolgt. Am 25. August 1870 schloß er mit der ihm eigenartig kongenialen Frau den Ehebund. (Seine Gattin Minna war vier Jahre zuvor gestorben.) Die Einigung des deutsches Volkes zum Reiche erweckte in dem nun bald sechzigjährigen Künstler aufs neue die Hoffnung, seinen großen Gedanken einer Volkskunst im höchsten Sinne des Wortes in Erfüllung gehen zu sehen. Dafür, daß der Gedanke wenigstens bei einzelnen Verständnis fand, hatte die Zeit gesorgt. Freilich, die Opferwilligkeit für so hehre ideale Zwecke war in den Gründerjahren nicht groß. Nur allmählich wuchs der Patronatsverein, den Karl Tausig ins Leben gerufen,

Digitized by Google

nur langsam fruchtete die Arbeit der durch Emil Heckel in Mannheim gegründeten Wagnervereine. Aber 1871 siedelte Wagner nach Bayreuth über, dem von der Heerstraße abgelegenen fränkischen Städtchen, in dem er sein Festspielhaus deutscher Kunst zu bauen gedachte. Am 22. Mai 1872 fand die Grundsteinlegung statt. Dem eigenen „Kaisermarsch" folgte bei der Weihe eine herrliche Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie. Am 13. August 1876 konnte endlich das Haus geöffnet werden. Unter Hans Richters Leitung wurde bis zum Ende des Monats der „Ring" dreimal aufgeführt.

Das Ideal hatte Erfüllung gefunden. Das praktische Ergebnis war — ein Fehlbetrag von 150 000 Mark. Im reichgewordenen Deutschland fand sich keine Deckung dafür. Selbst die Kostüme und Dekorationen mußten verkauft werden. Aber das Unglück schlug zum Segen aus. Kecker Unternehmungsgeist (Angelo Neumann) erzwang auf dem ausgetretenen Wege des gewöhnlichen Theaterbetriebs durch große Kunstreisen mit dem „Ring des Nibelungen", was den festlichen Weiheaufführungen noch lange nicht gelungen wäre: das Werk wurde bekannt. Und gegenüber der Kraft dieser Kunst vermochte alle Gegnerschaft nichts mehr auszurichten.

Für Wagner gab es keine Ruhe, oder genauer: Ruhe fand er nur im Schaffen. Schon 1877 war die Dichtung zu „Parsifal" vollendet. Im Winter 1881/82 wurde auch die Partitur abgeschlossen. Am 26. Juli 1882 erfolgte die erste Aufführung. Eine neue Welt eröffnete dieses Werk. Hier einten sich nach langer Zeit wieder Religion und Kunst in freier Menschlichkeit. — Im nächsten Winter zu Venedig im Palazzo Vendramin ist Wagner am 13. Februar 1883 unerwartet gestorben. Fünf Tage später fand er im Garten seines Hauses „Wahnfried" zu Bayreuth die letzte Friedensstätte.

* * *

Für die Erfindung der Stoffe und der Charaktere gleicht Wagners Stellung im Gegensatz zur sonstigen neueren Dramatik, für die darin die Hauptsache liegt, der der griechischen Tragiker. Ihnen war das alles gegeben. Es gab für sie nur eine stoffliche Welt: jene, die sich das Volk selber geschaffen hatte in Mythos und Heldensage. Was uns Heutigen gar nicht mehr denkbar ist, war im griechischen Drama natürlich, daß der Dichter immer wieder die bereits von seinem Vorgänger behandelten Stoffe aufgriff. Man erkennt daraus, daß es sich dabei nicht um eigentliche Probleme und Problemlösungen handelte, sondern um ein feierliches Darstellen des Weltstoffes, der Idee des Menschen zur Welt. Es ist kein Zufall und keineswegs durch die äußeren Theaterverhältnisse herbeigeführt, daß Wagner mit Bayreuth endigte. Nicht weil der übrige Theaterbetrieb erbärmlich und trivial ist, verlangte er, oder besser mußte er ein Festspielhaus schaffen, sondern weil seine Werke etwas sind, was alle andere Dramatik

Digitized by Google

nicht ist, eben Festspiele, feierliche Zusammenkünfte des Volkes, in denen dieses sein heiligstes und tiefstes Empfinden erlebt und mitlebt. Es ist eine Art weltlichen, genauer, vom Kirchlichen befreiten Gottesdienstes.

Wagner wollte das deutsche Volk zusammenfassen, ihm etwas geben, in dem es sein Volkstum feiern und erleben konnte. Aber wir Deutschen sind nicht so glücklich, wie die Griechen, daß wir dieses Volkstum in der Geschichte fänden. Man suche doch nach einem historischen Stoffe, der uns alle erfaßt, alle gleichmäßig ergreift und begeistert. Es ist bezeichnend, daß Wagner von vornherein auf Barbarossas Zeit zurückgehen wollte. Er mußte auch diesen Gedanken fallen lassen, weil er fühlte, daß selbst die fernliegende Zeit nicht alle in unserem Volk vorhandenen Gegensätze überbrückte. Erst im Mythos fand er Vorwürfe, die uns alle einen. Und nun war es das für seine einzigartige Natur günstige, daß der Mythos nur unter Mithilfe der Musik dramatisch zu gestalten ist. Denn die Musik erhebt uns in die Welt des Wunderbaren, des Über- und Unirdischen, und bringt umgekehrt die wunderbare Welt uns so nahe, daß wir sie empfinden und somit glauben. Darin liegt die Sonderstellung des Nibelungenrings gegenüber aller andern Kunst. Es ist nicht eine größere, reichere, gedankentiefere, leidenschaftlichere Welt, als die großen Dichter, Musiker und bildenden Künstler sie uns vermittelt haben, aber es ist eine andere Welt, eine Welt, die nur mit diesen Kunstmitteln uns zu eigen gemacht werden konnte, die deshalb auch in diesem Werke in der vollkommen entsprechenden Erscheinungsform vor uns tritt: Wahrheit im Sinne des ewig Gültigen. —

Richard Wagners höchstes Ideal, dem Volke durch die Kunst den tiefsten Inhalt seines Volkstums zu einer Art religiösen Bewußtseins zu bringen, ist in der Weise, wie es bei den Griechen der Fall war, unerfüllbar. Dazu ist unsere Entwicklung zu wenig national gewesen, dazu sind die bedeutsamen Lebenskräfte zu vielartig. Aber Wagner hat nicht nur erreicht, daß er selber mit seinem Gesamtschaffen eine Stellung in unserem Bühnenleben einnimmt, wie nie ein Künstler zuvor, sondern auch darüber hinaus, daß Schillers Gedanke von der Bühne als moralischer Macht in dem Sinne der Weltanschauungs-Gestaltung in einer Weise verwirklicht worden ist, die man zuvor jedenfalls für das Musikdrama unerreichbar gehalten hat. Lassen wir in aller Kürze nochmals die geistigen und künstlerischen Kräfte vor unseren Augen vorüberziehen, die in den zahlreichen Aufführungen Wagnerscher Werke auf unser Volk einwirken.

„Feen" und „Liebesverbot" sind für unsere Bühne nicht lebendig geworden; der einst am meisten gefeierte „Rienzi" erscheint jetzt am seltensten. Ich habe schon oben angeführt, daß, so gewiß die äußere Haltung des Werkes die der „großen Oper" ist, ihr Kräfte innewohnen, die es unserem dramatischen Empfinden menschlich naherücken. Die Handlung ist vernünftig und folgerichtig, die Hauptcharaktere sind psychologisch tief angelegt und gewinnen

Digitized by Google

allgemein menschliche Teilnahme. Über das bewußte Wollen des Schöpfers hinaus wirkt seine persönliche Kraft als Idee. Die Musik ist beabsichtigt theatralisch, zielt überall auf den Effekt, aber sie ist nicht unwahr. Für Wagner, der sich einmal eine „exklamative Natur" nennt, ist das theatralische Pathos in einem Maße natürliche Mitteilungsart, wie nur noch bei Schiller. Gleich diesem sucht aber auch Wagner schon in diesem Werke den „Effekt" nicht durch kleine Mittel, sondern in der Großzügigkeit. Das hebt diese Musik so weit über die der Meyerbeeroper, die Wagner dabei vorschwebte. Der wuchtige Aufbau der Aktschlüsse — am bedeutendsten der vierte mit dem gewaltigen Gegeneinander des Volkstreibens auf der Straße und des düsteren Kirchengesanges, der Rienzis Bannfluch ankündigt, — ist nicht künstlich gemacht, sondern stärkste Lebendigkeit.

Aber noch während der Arbeit am „Rienzi" erstand die Dichtung des „Fliegenden Holländers", eine Dichtung bereits, nicht mehr ein Opernlibretto. Was bei Heine mehr poetischer Einfall ist, wird hier Weltanschauungsbekenntnis: Die erlösende Kraft der Liebe. Aus Wagners Briefen spricht dauernd als stärkstes dieser Glaube an die Liebe als Lebensmacht, als gestaltende Weltkraft. Dadurch, daß er diesen persönlichen Stoff fand, wurde Wagner von den Fesseln der Operndichtung frei. Es ist echt dramatisch, wenn er dem Holländer in Erik die Gegenkraft entgegenstellt; aber mit der „Verwicklung" im Sinne der Opernschablone hat das nichts zu tun. Vielmehr ist die Handlung von einer unerhörten Einfachheit: wirklich eine dramatische Ballade. Aus dieser Einfachheit ergibt sich die Einheitlichkeit der Musik, die aus Sentas Ballade herausentwickelt wird. Andererseits gebietet der Verzicht auf die Wirkung starker Gegensätze ein vertiefendes Durcharbeiten der zahllosen Abstufungen einer gleichartigen Stimmung. Was für Rembrandt das Licht, wird für diese Musik die Chromatik. Mit einem Schlage ist der Opernmusik in hoher Steigerung als Ausdruck gewonnen, was Spohr und Chopin mehr als musikalisch-formale Feinheit herausgearbeitet hatten.

Im „Tannhäuser" bewährt Wagner dann zum ersten Male jene bewundernswerte Kraft der „Verdichtung", mit der es ihm gelang, getrennt liegende Bruchsteine halb verfallener Stoffe so zusammenzubringen, daß der neu entstandene Bau mit der Überzeugungskraft ursprünglichster Gestaltung wirkt. Das Zusammenbringen der heiligen Entsagungskraft des Christentums mit der als Naturmacht schaltenden Begier nach Genuß, die Verknüpfung beider mit Kunst und Tatendrang und dann das Verbinden alles dessen mit alten Gestalten heimischer Sage und Geschichte, die in jedem deutschen Herzen Saiten anklingen lassen, ohne doch bestimmte Akkorde auszulösen — das alles ist so meisterhaft gelungen, daß es einem heute schwer fällt, die Bestandteile des Stoffes auseinanderzulegen. Für Wagner selber war die Gegenüberstellung der Künstlergestalten Tannhäuser und Wolfram von einer ähnlichen seelischen Klärung, wie für Goethe das Nebeneinander

Digitized by Google

Tassos und Antonios. Denn auch jene beiden lebten in Wagner selbst; ihre höhere Einigung war seine Lebensaufgabe im Reiche der Kunst. Die „Erlösung" bringt auch hier die zur Selbstaufopferung gesteigerte Liebe des Weibes. — In der Musik brachte der „Tannhäuser" ein Herauswachsen des Ganzen aus der dramatischen Szene; darüber hinaus in rein sinnlicher Hinsicht das Aufeinanderprallen der Musik als Naturmacht gegen ihre geradezu sakrale Ausbildung als Sprache einer irdische Leidenschaft überwindenden Himmelssehnsucht. Insofern wirkt der „Tannhäuser" wie eine Vorstufe des späteren „Parsifal".

Das große Ausdrucksmittel für diese entgegengesetzten Welten steht dann fertig ausgebildet im „Lohengrin" da, als das charakteristisch Wagnersche Orchester mit seiner hohen Steigerung der Zahl und Bedeutung der Blasinstrumente, der reichen Teilung und Verzweigung des Streichkörpers. Klar offenbart sich auch hier die Gestaltung des Ganzen nach Wort und Musik aus dem dramatischen Geschehen. „Die Musik dieser Oper", urteilte Franz Liszt, „hat als Hauptcharakter eine solche Einheit der Konzeption und des Stils, daß es in derselben keine melodische Phrase und noch viel weniger ein Ensemblestück oder überhaupt eine Stelle gibt, welche getrennt vom Ganzen in ihrer Eigentümlichkeit und in ihrem wahren Sinn verstanden werden kann. Alles verbindet, alles verkettet, alles steigert sich. Alles ist mit dem Gegenstande aufs engste verwachsen und kann nicht davon losgelöst werden." Ganz hervorragend ist hier die Leistung in der Stoffgestaltung. Aus einem halb verkümmerten Keime sagenhafter Überlieferung ist nicht nur der lebensstarke Baum tief ergreifenden menschlichen Geschehens gewachsen. Dieser ist auch in ein Erdreich versetzt, in dem das Ganze zu einem national-deutschen Festspiele wird, das von den besten Kräften deutschen Volkstums erfüllt ist: ein Bild unserer Geschichte und darüber hinaus dauernd gültig für deutsche Art und bestes deutsches Wollen.

Von der gewaltigen Entwicklung, die Wagners Menschentum infolge der Revolutionserlebnisse nahm und ihrer tiefdringenden Verwertung für sein Kunstleben ist bei der Darstellung seines Lebensganges gesprochen worden. Ebenda wurde erwähnt, wie es Wagner hier vermochte, tiefstes eigenes Erleben in den Formen einer alten Sage zu künden, indem er die von Chrestien de Troyes und Gottfried von Straßburg her ihm vertraute Geschichte von „Tristan und Isolde" alles epischen Beiwerkes entkleidete und auf die Grundlinien eines ur- und allmenschlichen Problems zurückführte. Darum konnte er auch seine an Schopenhauer genährte philosophische Weltanschauung zwanglos der mittelalterlichen Welt eingießen, denn alles Drumherum von Zeit und Raum fällt hier ab; es bleibt das rein Menschliche, darum für die Menschheit immer Gültige. Weil so am meisten vom „Abbild" frei, am reinsten „Idee", ist in „Tristan und Isolde" der sinfonische Stil am reinsten durchgebildet. Dieses Werk ist nicht nur der Anfang, sondern auch der Gipfel der

Digitized by Google

eigentlich „modernen“ Musik, die die Grundeigenschaften dieser Partitur — die höchste Chromatik der Harmonie, die Polyphonie der Orchesterführung, die ganz freie Behandlung des Sprachgesangs — nur zum Schaden weitergeführt hat. Freilich stand auch keinem der Nachherigen eine solche Erfindungskraft zu Gebote, wie sie im „Tristan“ immer neu und doch überzeugend waltet. — Man hat „Tristan und Isolde“ oft, zumal von seiten der Literaturgeschichtler, zu den Dekadenzerscheinungen gerechnet. Es gehört dazu eine recht äußerliche Auffassung, die sich nur an die Worte hält und die stark bejahende Kraft der Musik nicht fühlt. Nirgendwo offenbart sich stärker die „Unsterblichkeit“ des musikalisch ausgedrückten Lebens. Denn des Liebespaares Sehnsucht nach Loslösung von diesem Leben, nach Auflösung in das „Nichtsein“ erfährt durch die Musik die Wendung ins Bejahende: Befreiung von der Fessel des körperlichen Seins, weil dann die Seelen ein um so reicheres Leben beginnen können.

Dekadenz?! Wie kann man sie einem Künstler vorwerfen, der aus tiefster innerer und äußerer Lebensnot heraus neben den „Tristan“ ein so lebensfrohes Werk wie „Die Meistersinger“ stellte. Gewiß ist auch hier die Hauptgestalt des Werkes, Hans Sachs, ein Verzichter. Aber er verzichtet aus Kraft und Liebe, nicht aus Unvermögen, weil seine Auffassung vom Leben viel weiter und größer ist, als sie das Erdendasein eines einzelnen geben kann: in jugendlichem Menschentum, junger Kunst hat der Greis des eigenen Seins beste Kräfte erneuert und weitergeführt. — Dieselbe Kraft, die er Sagen und Mythen, die er der weit zurückliegenden Zeit des Rittertums gegenüber bewährt hatte, offenbarte Wagner in diesem Werke gegenüber der mehr ins Breite gehenden, in der Vielheit des Kleinen ihren Reichtum bergenden Welt des deutschen Städtebürgertums. Wo hat die deutsche Literatur den Roman oder das Drama, das so lebendig diese Vergangenheit aufleben ließe, wie es hier Wagner vermochte. Die Musik aber zeigt, daß keiner das durch Hans Sachs verkündete Grundgesetz aller künstlerischen Formgebung tiefer verstanden hatte, als der Schöpfer dieser ganzen Welt. „Du stellst sie (d. i. die Regel) selbst und folgst ihr dann!“ Gesetzgeber ist das Was, der Inhalt, der nach der ihm entsprechenden Form verlangt. War Wagner in „Tristan und Isolde“ ganz Kolorist gewesen, so entwickelte sich ihm hier bei gleich getreuer Wahrung des Grundsatzes rein dramatischen Gesanges eine an die Polyphonie J. S. Bachs gemahnende strenge Linienführung, die ihre farbige Belebung durch strenge Diatonik erhält. —

Danach fand der gewaltige Bau der Nibelungen seine Vollendung. Aus dem Studium der nordischen Nibelungensage war Wagner zunächst der Gedanke an ein Drama „Siegfrieds Tod“ erwachsen, für das noch in der Dresdener Zeit der erste Entwurf entstand. Das tiefere Studium der nordischen Mythologie weckte dann den Plan, die mythischen Grundlagen der Siegfriedsage einmal klarer in Erscheinung treten zu lassen. Vor die Dar-

Digitized by Google

stellung von Siegfrieds Ende schob sich ein „junger Siegfried“ (1851), der zur besseren Verständlichkeit die Vorgeschichte seiner Geburt, also die Schicksale des Wälsungenpaares Siegmund und Sieglinde („Walküre“) erheischte. Nun mußte das Ganze aus dem Einzelschicksal zum Weltgeschehen gesteigert werden durch Verschiebung der Grundlage von der Erde weg ins Götterland: „Rheingold“. So wurde dann an Stelle Siegfrieds zum Helden des Dramas Wotan. Man höre die Ausführungen Nietzsches: „Im Ring des Nibelungen ist der tragische Held ein Gott (Wotan), dessen Sinn nach Macht dürstet und der, indem er alle Wege geht, sie zu gewinnen, sich durch Verträge bindet, seine Freiheit verliert und in den Fluch, welcher auf der Macht liegt, verflochten wird. Er erfährt seine Unfreiheit gerade darin, daß er kein Mittel mehr hat, sich des goldenen Ringes, des Inbegriffes aller Erdenmacht und zugleich der höchsten Gefahr für ihn selbst, solange derselbe im Besitz seiner Feinde ist, zu bemächtigen: die Furcht vor dem Ende und der Dämmerung aller Götter überkommt ihn und ebenso die Verzweiflung darüber, diesem Ende nur entgegensehen, nicht entgegenwirken zu können. Er bedarf des freien furchtlosen Menschen, welcher ohne seinen Rat und Beistand, ja im Kampf wider die göttliche Ordnung von sich aus die dem Gotte versagte Tat vollbringt: er ersieht ihn nicht, und gerade dann, wenn eine neue Hoffnung noch erwacht, muß er dem Zwange, der ihn bindet, gehorchen, durch seine Hand muß das Liebste vernichtet, das reinste Mitleiden mit seiner Not bestraft werden. Da ekelt ihn endlich vor der Macht, welche das Böse und die Unfreiheit im Schoße trägt: sein Wille bricht sich, er selbst verlangt nach dem Ende, das ihm von ferne droht. Und jetzt geschieht erst das früher Ersehnteste: der freie, furchtlose Mensch erscheint, er ist im Widerspruche gegen alles Herkommen entstanden; seine Erzeuger büßen es, daß ein Bund wider die Ordnung der Sitte sie verknüpfte: sie gehen zugrunde, aber Siegfried lebt. Im Anblick seines herrlichen Werdens und Aufblühens weicht der Ekel aus der Seele Wotans. Er geht dem Geschicke des Helden mit dem Auge der väterlichen Liebe und Angst nach. Wie dieser das Schwert sich schmiedet, den Drachen tötet, den Ring gewinnt, dem listigsten Truge entgeht, Brünhilde erweckt, — wie der Fluch, der auf dem Ring ruht, auch ihn, den Unschuldigen nicht verschont, ihm nah und näher kommt, wie er, treu in Untreue, das Liebste aus Liebe verwundend, von den Schatten und Nebeln der Schuld umhüllt wird, aber zuletzt lauter wie die Sonne heraustaucht und untergeht, den ganzen Himmel mit seinem Feuerglanze entzündend und die Welt vom Fluche reinigend, — dies alles schaut der Gott, dem der waltende Speer im Kampfe mit dem Freiesten gebrochen ist und der seine Macht an ihn verloren hat, voller Wonne am eigenen Unterliegen, voll Mit-Freude und Mit-Leiden mit seinem Überwinder. Sein Auge liegt mit dem Leuchten einer schmerzlichen Seligkeit auf den letzten Vorgängen: er ist frei geworden in Liebe, frei von sich selbst!“

Digitized by Google

So waltet auch in diesem Werke Schopenhauers Philosophie von der „Verneinung des Willens zum Leben". Und doch ist hier nichts von tötendem Pessimismus. Wotan wandelt sich vom Verneiner zum Verzichter. Das erste ist Haß, das zweite geschieht aus Liebe. Liebe aber ist immer Bejahung. Und wenn Brünhilde jauchzend in die Flammen sprengt, die ihres Geliebten Körperliches verzehren und danach der Weltenbrand entfacht — die Musik läßt in uns das Gefühl nicht aufkommen, daß das ein Ende sei. Nein, es ist die Dämmerung einer neuen, einer glücklicheren Zeit. Und alle diese Opfer, die hier in Liebe und aus Liebe gebracht worden sind, bis zuletzt, wo Brünhilde den Ring, der höchste Macht verleiht, freudig hingibt, um die Welt von dem auf ihr lastenden Fluche zu erlösen: — sie können nicht bloß gebracht sein, um ein Nichtsein, sondern um ein höheres, ein besseres Sein zu gewinnen. Die Musik muß aber stets hinzugezogen werden, wenn der Gedankengehalt der Wagnerschen Werke richtig verstanden werden soll, wie er selber es gerade für den „Ring des Nibelungen" in einem Briefe an seinen Freund Röckel bezeugt: „Wie vieles, bei dem ganzen Wesen meiner dichterischen Absicht, erst durch die Musik deutlich wird, das habe ich nun wieder ersehen: ich kann jetzt das musiklose Gedicht gar nicht mehr ansehen. Mit der Zeit denke ich dir auch die Komposition mitteilen zu können. Für jetzt nur soviel, daß sie zu einer festverschlungenen Einheit geworden ist. Das Orchester bringt fast keinen Takt, der nicht aus vorangehenden Motiven entwickelt ist." In der Tat erwächst der ganze strahlende Bau aus dem tiefen Es des Rheingold-Vorspiels. Eine Anzahl kleiner, aber ungemein plastischer Themen ist das Material, aus dem der Bau in strenger Fügung ersteht. Nichts ist hier willkürlich, so reich an vielen Stellen der farbige und plastische Schmuck wird. Denn dieser ist nur Ausdruck gesteigerten Lebens. Eine wunderbare Fülle sinnlichen Wohllautes ist in diesen Partituren enthalten, ein unerschöpflicher Hort an Schönheit im einzelnen. Die Größe aber liegt darin, daß trotzdem immer der Blick aufs Ganze gewahrt bleibt.

Und noch war es dem Meister vergönnt, sein Evangelium der Liebe, ungetrübt durch pessimistische Verneinungsqualen, der Welt zu verkünden im „Parsifal". Die mystische Sphäre, in der allein diese frohe Botschaft zur Wirklichkeit werden kann, erhält hier ihre Färbung durch das Erlösertum Christi. Und wieder gelang es dem greisen Künstler, dem neuen Stoff einen neuen Ausdruck zu gewinnen. Wie in den „Meistersingern" die Klangwelt Bachs eine Erneuerung erfuhr, so hier die ältere der a capella-Musik des Zeitalters Palestrinas.

Außer diesen Dramen umfaßt Wagners Gesamtwerk noch einige Märsche („Huldigungs"-, „Kaiser"- und „Fest"-Marsch), das sinfonische Idyll „Siegfried", fünf Lieder auf Gedichte Mathilde Wesendonks und die „Faustouvertüre". In der schweren Prüfungszeit des ersten Pariser Aufenthalts entstanden, ist sie der Sehnsuchtsschrei einer nach Erlösung gierenden Seele. Die „Erlösung

Digitized by Google

durch Liebe", wie er sie ersehnte, ist Wagner nicht geworden: er hat die große Liebe nicht empfangen. So fand er sich die Erlösung, indem er diese große Liebe gab. Sie ist der Inhalt, das Beglückende und Läuternde in seinen Werken.

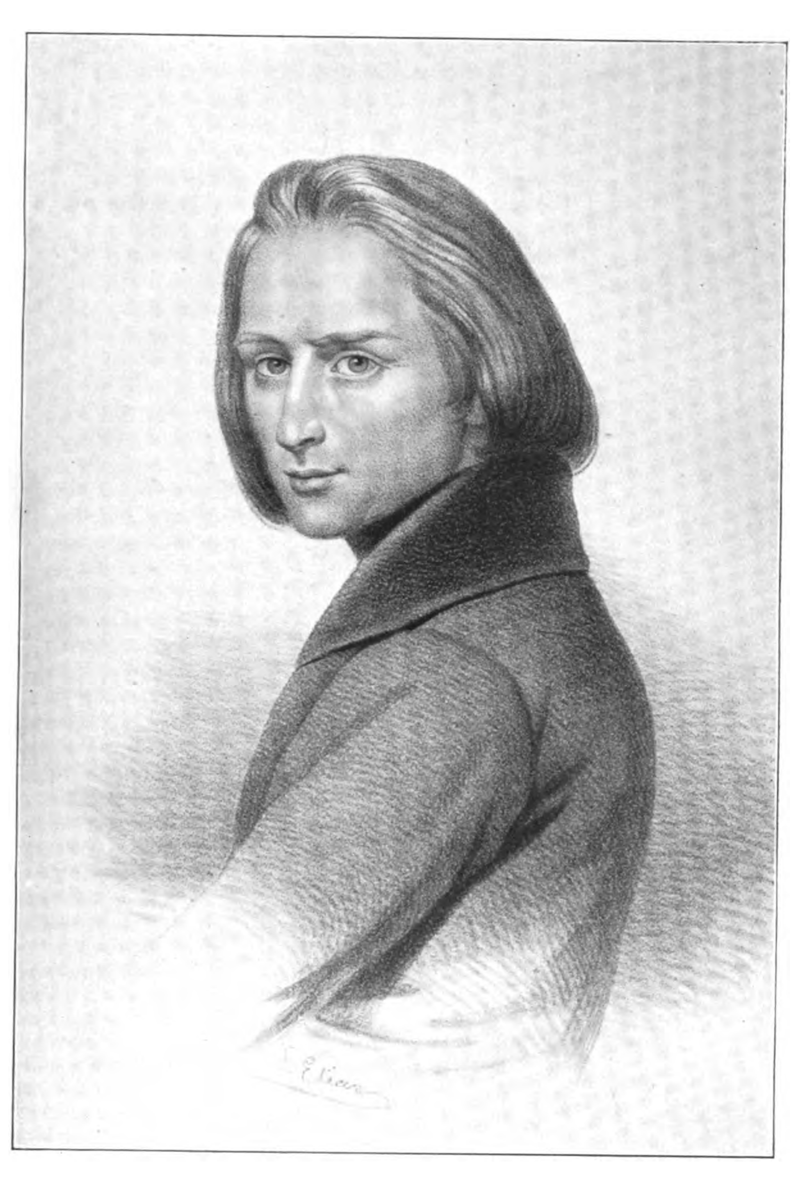
Drittes Kapitel

Franz Liszt

Liszt ist als Künstler und Mensch nicht nur eine der fesselndsten, sondern auch vielleicht die verwickeltste Erscheinung der ganzen Musikgeschichte. Zum Verständnis seiner Gesamtpersönlichkeit kann nur gelangen, wer sich vorurteilslos an das Studium derselben macht. Dann wird sich die Geschlossenheit des nach außen hin so vielseitigen und vielgearteten Lebens und Schaffens offenbaren, und auch jene Züge werden sich natürlich erklären, die zunächst überraschen, ja befremden. Diese eindringliche Beschäftigung muß natürlich die Aufgabe der ausführlichen Biographie des Künstlers bleiben, zu der durch die Veröffentlichung seines ausgedehnten Briefwechsels immer neue Mittel beigebracht werden. Sie bringen die überaus trostreiche Überzeugung, daß auch die eingehendste Erforschung von der äußeren Pracht dieser Künstlererscheinung nichts raubt, wohl aber zeigt, daß sie nur der Abglanz eines größeren inneren Reichtums ist. Daß noch heute, wo auch von den einstigen Gegnern die Bedeutung Richard Wagners kaum mehr bestritten wird, Franz Liszt, zumal als Komponist, noch arg befehdet wird, während auf der andern Seite eine Art fanatischer Verehrung alle Fortschritte auf ihn zurückführen möchte, scheint mir in der seltsamen Art seiner Genialität den Grund zu haben.

Liszts schöpferische Natur — denn eine solche allein verdient ja die Bezeichnung genial — ist von einer anderen Art, als wir sie uns gewöhnlich beim Künstler vorstellen. Sie ist, wenn das auch nach außen nicht so scharf hervortritt, merkwürdiger zusammengesetzt als die Wagners. Von den einfachen Naturen Mozart und Schubert, denen alles, womit sie in Berührung kamen, Musik wurde, wie unter Midas' Händen alles Gold, zu schweigen, ist auch die Genialität der Kampfnatur eines Beethoven und Wagners Art, die für die schöpferische innere Gestaltung die zusammengesetzte mehrfache Ausdrucksform von Dichtung, Musik und Mimik hat, leichter zu erfassen, als die Natur Liszts, weil bei jenen alles zum sichtbaren Werke wird. Aber schon Goethe hat betont, daß das Wesen der genialen Produktivität durchaus nicht darin beruht, daß Kunstwerke entstehen (Gespräche mit Eckermann, 11. März 1828). Es gibt noch viele andere Ausdrucksformen der Genialität. Liszt ist zunächst ein Genie des Auffindens und Sammelns. Er ist trotz Händel

Digitized by Google



Franz Liszt

Digitized by Google

und Mozart die universalste Musikernatur. Er hat aus der Musik aller Länder und aller Zeiten Werte in sich aufgenommen. Er war der Entdecker des Guten und Eigenwüchsigen, wo es auch noch so klein und noch so versteckt unter dem Gestrüpp des An- und Zugelernten lag. Wenn er seinen Paraphrasen Stücke von Meyerbeer und italienische Opernarien ebensogut zugrunde legte, wie Schubertsche Lieder oder die Werke Wagners, so war das weder Kritiklosigkeit, noch etwa gar durch Gewinnsucht veranlaßt, sondern ein überzeugender Beweis seiner unvergleichlichen Fähigkeit, das Gute überall zu entdecken, wo es sich findet. Er ist in diesem Sammeln ein Genie, weil er, indem er etwas aufnimmt, es verarbeitet und sich zu eigen macht. Er verbindet es untereinander, schafft gewissermaßen aus all dem bereits Fertigen wieder ein Chaos, aus dem dann die neue, die Lisztsche Welt entsteht. Deshalb ist Liszt auch im strengsten Sinne des Wortes kein Stilschöpfer, auch nicht für das Klavier. Es findet sich bei ihm alles, was früher einmal dagewesen. „Die mystischen Ahnungen alter Kontrapunkte, die Variationslust der Bird und Bull, die Zierlichkeit der Coupérin und Rameau, die sinnliche Klangfreude Scarlattis, Bachs absolute Kunst, die formenschöne Spielfreudigkeit Mozarts, der nach Erlösung schreiende Schmerz Beethovens, die sinnigen Bekenntnisse des einzigen Triumvirats Schubert, Schumann und Chopin — alle Strahlen gingen in ihm zusammen."

Sein Leben zeigt uns ein ähnliches umfassendes Bild. Ein Wunderkind von einer Frühreife, die nur der Mozarts verglichen werden kann, als Jüngling von mystischen Neigungen erfüllt, nach dem Kloster sich sehnend, dann durch den St. Simonismus und den Abbé Lamennais einer dogmenfreien, die Liebe as höchstes Gebot erkennenden Religiosität gewonnen, führt ihn die junge Romantik und Paganinis dämonische Erscheinung wieder ganz der Musik zu. Nun folgt jenes freie Künstlerwanderleben, das die Liebe der Gräfin d'Agoult verschönte, darauf jene Virtuosenlaufbahn, auf der er wie ein König der Kunst ganz Europa zu seinen Füßen sah und einen dionysischen Musiktaumel entfachte, wie er weder vor noch nach ihm erlebt worden ist. Und nun vermag dieser Mann einen Strich unter sein bisheriges Leben zu setzen: aus dem weltbeherrschenden Virtuosen wird ein „Kapellmeister in außerordentlichen Diensten" im kleinen Weimar. Hier wird er der Apostel der großen neuen Kunst, die er selber durch seine glänzenden Werke bereichert. Und wie er hier der Welt gedient, versucht er ein Jahrzehnt später eine Reform der katholischen Kirchenmusik. Er hat in diesen sechs Jahrzehnten viel gelebt, geliebt und gelitten. Er hat Liebe erfahren wie nur wenige, aber doch nicht soviel, wie er immer und allen gegeben. Aber er hat auch Haß und Anfeindung erfahren, wo er lauter und rein — nicht für sich —, sondern für andere eingetreten war. Das alles ist vergessen, ist überwunden. Das geistliche Gewand, das er dann trägt, ist ein Symbol dieser Weltüberwindung. Nun steht er da, als ein Herrscher im Reiche der Kunst, der nichts mehr für sich

Digitized by Google

begehrt, der nur noch geben will. Zwischen drei Städten teilt er sein Leben, überall schaffend, überall anregend und lehrend. Im kleinen Weimar zumal, der gepriesenen vor allen Fürstenstädten Deutschlands, scharen sich die Jünger zu seinen Füßen und empfangen von ihm die Weihe echter Künstlerschaft.

So ist er in Kunst und Leben nicht nur Genie des Sammelns, sondern dadurch Vermehrer, Ausarbeiter, Vervollkommner alles Überkommenen. Man vergleiche seine Klavierkonzerte mit denen Beethovens und mit Schuberts „Phantasie" in bezug auf die sinfonische Behandlung des Instruments. Man kann das an allen technischen Figuren sehen, die er zwar von den Vorgängern einzeln übernimmt, aber aus seinem allseitigen Geiste heraus befruchtet, erweitert und veredelt. Wenn er die Passage unter beide Hände verteilt, erreicht er eine Vielstimmigkeit des Satzes, die bei Bach angestrebt ist, aber erst hier Tatsache wird. Was er am Geigenspiel Paganinis sieht, überträgt er aufs Klavier in Sprüngen, die für unausführbar gegolten, in Zerlegungen, die unerhört waren. Wie schaltet er in den sieben Oktaven herum, was für einen Sturm entfalten seine Quintentremolos in den tiefen Lagen. Da ist das Orchester bis zur Pauke und Pfeife im Klavier lebendig geworden. Und das Zymbal des Zigeuners wie die Kirchenorgel müssen hergeben, was bislang ihnen vorbehalten schien. Thalberg hatte seine Spezialität, die Melodie in der Mitte mit dem Daumen abwechselnd zu spielen und sie von arpeggierten Akkorden umranken zu lassen. Liszt greift das sofort auf, bereichert und veredelt aber die Arpeggien durch Einstreuung diatonischer Töne oder durch Doppelgriffe, wodurch er nicht nur eine technische, sondern gleichzeitig eine musikalische Bereicherung erzielt. Wie versteht er es, akustische Täuschungen fein zu berechnen und mit ihrer Hilfe jede Passage im Prunkgewande des Oktavenspiels auszuführen. So könnte man immer weiterfahren. Gerade weil der Klaviersatz Liszts ein Ausnutzen aller technischen Möglichkeiten ist, ist nichts mehr nur technische Formel, sondern immer inhaltreiche Form.

Das Mittel, wodurch Liszt das Fremde, das irgendwo Aufgenommene verarbeitet, ist dessen Bearbeitung. In seinen Werken fällt immer wieder die Geringwertigkeit vieler Motive auf, die dennoch groß und bedeutend werden durch die Ausgestaltung, die sie erhalten. In der völligen Ausnutzung alles Technischen zeigt sich seine Genialität, denn diese Technik wird bei ihm Inhalt. So erklärt sich auch seine Vorliebe für die Transkription und Paraphrase. Man sehe doch nur an, wie der Inhalt der von ihm paraphrasierten Melodieerfindung anderer wächst, nehme zum Beispiel eine Transkription, deren Vorbild ungeheuer reich ist, wie Mozarts „Don Juan". Wie ist der ganze Gehalt der Mozartschen Oper durchs Klavier ausgesprochen, das auf seine Art die Charaktere zeigt, mit seinen Mitteln fleht und droht, liebt und genießt. Die Paraphrase wird zu einer Dithyrambe des Genusses, der Schwelgerei. Am wunderbarsten offenbart sich das in seinen Rhapsodien.

Digitized by Google

Er entdeckt in diesen Stücken der Zigeunermusik die verborgensten Fäden, die geheimste Bedeutung. Er ist unvergleichlich in der Art, wie er diese heimliche, verborgene Schönheit, die vor ihm keiner gesehen, kaum einer geahnt, herauszuholen weiß; wie er die Fäden ineinanderschlingt, so daß wir plötzlich vor einem prächtigen Gewebe stehen, vor dessen eigener Schönheit wir gar nicht daran denken können, daß das zusammengesetzte fremde Stücke sind.

Wir nannten die Rhapsodien und wiesen damit auf die Quelle der Lisztschen Genialität hin. Ich weiß nicht, ob eine genaue Erforschung des Stammbaums Liszts nachweisen würde, daß in seinen Adern ein Tropfen Zigeunerbluts war. Unmöglich ist es ja nicht, da sein Vater Ungar war; die Mutter war allerdings Deutsche. Aber es gibt sicher auch eine geistige Wesensverwandtschaft, die ebenso wirksam ist wie die des Blutes. Die seherhaft tiefe Art, mit der Liszt das Wesen der Zigeunermusik erkannte, würde dafür zeugen, daß er darin etwas Wesensverwandtes sah, auch wenn er nicht selber es betont hätte. Man möge unsere Ausführungen über Zigeunermusik nachlesen (I, S. 33 f.) und man wird in diesem fessellosen Produzieren des Zigeunergeigers, der von einer gegebenen Melodie aus den Flug ins unendliche Reich des selbständigen Schöpfens unternimmt, etwas Ähnliches finden, wie wir es eben für Liszt geschildert haben. Liszt hatte statt der Geige das Klavier. Man könnte sagen: statt der Natur die Kultur, oder, um keinen unangenehmen Gegensatz hineinzubringen, die Kunst. Des Zigeuners Grundlage ist eine Volksliedweise, und seine kühnste Phantasie bleibt im Bezirk des lyrischen Sangs. Das Klavier ist der Vermittler der gesamten Musikwelt, vermag die riesigsten kontrapunktischen Dome ebenso wieder aufzubauen, wie es die buntesten Farbenorgien des Orchesters ahnen läßt. Mit diesem Riesenmaterial in seinen Händen schafft Liszt seine Improvisation. Dieses Improvisatorische, das im Augenblick des Vortrags neu Schaffende, erklärt zum großen Teil seine unvergleichlichen Erfolge als Klavierspieler. Denn man muß sich doch klar darüber sein, daß von den Hunderttausenden, die ihm zuhörten, nur verschwindend wenige waren, die beurteilen konnten, daß Liszt besser spielen konnte, als etwa Thalberg oder einer der zahllosen anderen Virtuosen. Nein, hier war eine suggestive Kraft der dionysisch entfesselten Schöpfergewalt, die alles mit fortriß, die diesen Tausenden jene unsagbaren Wonnen des heimlichsten Kunstschaffens vermittelte und aus dem Fünklein des göttlichen Geistes, das in jeder Menschenseele liegt, die ungeheure Lohe der Begeisterung entzündete.

Es zeigt, wie äußerlich unsere ganze Auffassung von künstlerischem Schaffen ist, wenn man in Liszts Leben gewissermaßen einen Riß macht und sagt: vor seiner Niederlassung in Weimar war er reproduzierender Künstler, nachher widmete er sich der Produktion. Nein, er war von vornherein eine ungemein schöpferische Natur. Sein Klavierspiel war schöpferische Tätigkeit. Jene, die in Liszts Werken das Schöpferische vermissen, die darin aus-

Digitized by Google

schließlich die berechnende Tätigkeit des Kunstverstandes erblicken und für diese 40 Jahre umfassende Tätigkeit Liszts, die ihm keinerlei äußeren Erfolg brachte, nur jämmerlichste Beweggründe suchen, können auch den „Virtuosen" Liszt nicht verstehen. Denn auch seine großen „sinfonischen Dichtungen" bleiben letzterdings Improvisation, wenn sie auch noch so genau in einzelnen Noten auf dem Papier festgelegt sind. Liszt sagt es eigentlich selbst. Es liegt in jenem oft mißverstandenen oder böswillig mißdeuteten Wort, das er der Partitur seiner „Sinfonischen Dichtungen" voranstellte: „Obschon ich bemüht war, durch genaue Anzeichnungen meine Intentionen zu verdeutlichen, so verhehle ich doch nicht, daß manches, ja sogar das Wesentlichste, sich nicht zu Papier bringen läßt und nur durch das künstlerische Vermögen, durch sympathisch schwungvolles Reproduzieren sowohl des Dirigenten als der Aufführenden zu durchgreifender Wirkung gelangen kann." Wer einmal sinfonische Dichtungen Liszts durch einen kongenialen Dirigenten wie Richard Strauß aufführen hörte, wird dieses Wort verstehen. Die belebende Kraft der Improvisation ist in solchen Fällen, wo es sich um die Wiedergabe eines im Ton festgelegten Werkes handelt, der Rhythmus. Ich werde niemals diese wogende, steigende und schwellende Bewegung vergessen, mit der Strauß in Liszts „Orpheus" uns die sinnliche Macht des Tones erleben ließ.

Auf dieser Eigenart beruht auch Liszts geradezu geniale Fähigkeit des Apostolats für die Kunst anderer. Denn eine solche Kraft der Einsetzung des besten Könnens für das Schaffen anderer Künstler, zumal wenn es das Eindringen in das Tiefste einer noch nicht anerkannten Kunst (Wagner, Berlioz, Cornelius) voraussetzte, bedeutet eine in der Kunst so beispiellose Opferfähigkeit, daß ich dafür kein anderes Wort weiß als eben genial. Was hat Liszt für unser Kunstleben an dauernden und nachwirkenden Werten geschaffen! — Diese Erkenntnis der Lisztschen Natur scheint mir das Wichtigste. Sie wird am ehesten jedem Willigen den Weg zu seiner Kunst weisen. Nur in ganz kurzen Zügen sei noch sein Leben und Schaffen geschildert.

Er wurde am 22. Oktober 1811 in Raiding bei Ödenburg in Ungarn geboren. Der Vater, Beamter des Fürsten Esterházy, war selbst ein tüchtiger Musiker, der die früh hervortretende Begabung des Knaben erkannte und pflegte. Er sah bald ein, daß sein Sohn zu Großem berufen sei, ließ ihn in Preßburg konzertieren, worauf einige Magnaten dem Knaben auf sechs Jahre ein jährliches Stipendium von 600 Gulden aussetzten. Nun opferte der Vater seine Stellung, um für die Entwicklung seines Kindes zu sorgen. Karl Czerny übernahm den Unterricht im Klavierspiel, den für Komposition Salieri. 1823 drückte dem jungen Virtuosen Beethoven den Weihekuß auf die Stirn. Der Vater eilte nach Paris, wo sein Sohn als Wunderkind am Konservatorium nicht aufgenommen wurde, um so rascher dafür in der Gesellschaft Eingang fand. Als 1827 Liszts Vater starb, mußte der Sechzehnjährige für seinen und der Mutter Unterhalt sorgen. Er empfing gewaltige Eindrücke durch die

Digitized by Google

„Phantastische Sinfonie" von Berlioz und das Geigenspiel Niccolo Paganinis (1782—1840). Dieser Wundergeiger, der damals eine geradezu rasende Begeisterung weckte, muß doch nicht nur hexenmäßige Virtuosenkunst besessen haben, sondern auch etwas von jener dionysischen Improvisationskraft, die in Liszt ihre gewaltigen Wirkungen im Konzertsaal auslösen sollte. Liszt hat seine Absicht, ein Paganini des Klaviers zu werden, weit überboten. Denn er hat seine zu einer sonst nie erreichten Höhe ausgebildete Klaviertechnik der wunderbarsten künstlerischen Offenbarung dienstbar gemacht. Die Triumphe, die Liszt auf seinen ganz Europa umfassenden Konzertreisen erntete, waren unerhört. Es ist keinem Fürsten begeisterter gehuldigt worden, wie diesem Könige im Reiche seiner Kunst. Nur wenn man sich das gegenwärtig hält, vermag man zu erfassen, was es für Liszt bedeutete, 1847 dieses beispiellos glänzende Leben aufzugeben und im stillen Weimar Kapellmeister zu werden. Alle Erklärungen durch äußere Gründe, seien sie noch so schwerwiegend, also weder die Liebe zur Fürstin Sayn-Wittgenstein, noch die Absicht, für die neue Kunst ein Zentrum zu schaffen, vermögen den Schritt zu erklären. Er konnte nur aus innerstem Drang erfolgen, und dieser war zweifellos die Sehnsucht, seine schöpferische Natur nach anderen Richtungen hin auszuleben, als bisher durch das Spiel im Konzertsaal. Denn es liegt im Wesen einer so unerhört universalen Natur, wie Liszt sie war, daß sie auch nach den verschiedensten Seiten hin ausstrahlen, also gewissermaßen eine universale Wirkung ausüben muß: als Lehrer, Dirigent, Verkünder neuer Kunstwerke, Erzieher zur Kunst und — Schöpfer großer Werke.

Bei der Fürstin Sayn-Wittgenstein hatte er die hohe Liebe des Weibes gefunden. Einst hatte die Gräfin d'Agoult, die sich ihm von 1834—1839 verband und ihm drei Kinder schenkte (darunter Cosima, die spätere Gattin Bülows und danach Wagners), verschmäht, eine einfache Madame Liszt zu werden. Die Fürstin Wittgenstein gab ihren Reichtum, ihre Stellung, ja sogar ihren Ruf preis, um Liszt zu folgen. Das Paar hat einen fast zwanzigjährigen Kampf um die Erfüllung seines Herzenswunsches nach Verbindung fürs Leben geführt. Als endlich der Tod ihres Gatten der Fürstin die Freiheit gab, glaubte sie, diese nicht mehr nutzen zu dürfen. Liszt, der immer seine Wünsche hinter die anderer gestellt hat, fügte sich auch hier. Er nahm das Priesterkleid und blieb, trotz der zahllosen Menschen, die sich um ihn scharten, ein im Herzen einsamer Mann.

Liszt hat in Weimar von 1847 ab ein Jahrzehnt als Kapellmeister gewirkt. Um ihn scharten sich die bedeutenden Talente der neudeutschen Schule: Raff, Tausig, Bülow, Cornelius, Dräseke, Klindworth, Bronsart und viele andere. Den Kampf in Deutschland für den in der Verbannung weilenden Wagner hat Liszt ausgefochten. Ebenso hat er Berlioz zur Anerkennung verholfen. Keiner heischte unerhört seine Hilfe. 1857 veranlaßte ihn die Intrige, die Cornelius' „Barbier von Bagdad" zu Falle brachte, seine Diri-

Digitized by Google

gentenstelle aufzugeben. 1864 zog er nach Rom. Glücklicherweise blieb er Deutschland nicht dauernd fern. 1870 dirigierte er das Beethovenfest in Weimar. Von 1873 ab wohnte er im Winter in Pest, den Frühling und Sommer in Weimar, in Rom im Herbst. Wo er auch weilte, umgab ihn eine Schar begeisterter Schüler; er selber blieb so bis an sein Lebensende ruheloser Zigeuner. 1886 erkrankte er in Bayreuth. Am 31. Juli, wenige Tage nachdem er der „Parsifal"-Aufführung beigewohnt hatte, hauchte er seine Feuerseele aus.

Liszts Werke sind so zahlreich und umfassend, daß schon der rein äußere Fleiß, den er auf ihre Herstellung verwendete, jene verstummen machen müßte, die immer wieder behaupten, es sei nicht innere Notwendigkeit gewesen, die ihn zur Komposition führte. Er gab 15 große sinfonische Dichtungen, in denen er die Gattung zur vollen Entwicklung brachte. Für ihre Art verweise ich auf die das zehnte Buch einleitenden Ausführungen über die Verbindung von Musik und Poesie (II, 96). Heute wird immer weiteren Kreisen klar, daß diese Werke nicht musikalische Illustrationen eines von außen empfangenen Programms sind, sondern von innen heraus entstandene Neudichtungen. Von wunderbarer Schönheit ist Liszts Kirchenmusik. Leider hat er, wenigstens bis heute, auf die Entwicklung der liturgischen Musik der katholischen Kirche keinen Einfluß gewonnen. Die „Graner Festmesse" und die „Ungarische Krönungsmesse" stehen an der Spitze. Das Oratorium „Christus" schließt sich als eine Art Epopöe der katholischen Kirche an. Die „Legende von der heiligen Elisabeth" ist ein geistliches Festspiel, das von der Bühne aus eine ganz für sich dastehende Wirkung auslöst und sicher noch einmal stilbildend wirken wird. Am zugänglichsten ist seine Klaviermusik. Die 15 ungarischen Rhapsodien sind das große Epos des Zigeunervolks. In „Harmonies poétiques et religieuses", „Consolations" und „Années de pélérinage" haben wir lyrische Stimmungsbilder, in denen sich das reiche und vielverzweigte Innenleben des Künstlers am sinnfälligsten ausspricht. Die Etüden und Transkriptionen stellen meist hohe virtuose Ansprüche. Gewaltig sind die beiden Klavierkonzerte, und die großen Totentanz-Variationen eröffnen die bis heute noch wenig angebaute Art einer konzertant-virtuosen Programmusik. Auch auf dem Gebiete des Liedes hat Liszt Bedeutsames geschaffen und als Meisterwerke ersten Ranges sind seine Klavierbearbeitungen großer Orchesterwerke, so von Beethovens Sinfonien allgemein anerkannt. Hinzu kommt eine ausgedehnte schriftstellerische Tätigkeit, die ausgezeichnet ist durch hohe Bildung und einzigartiges Musikverständnis und überdies seinen heiligen Eifer für alles Schöne und Große bezeugt und die entflammende Kraft seiner Feuerseele uns Späteren vermittelt.

Digitized by Google

Viertes Kapitel

Die Nebenströmung

Bruckner und Brahms

Im Reiche der wahren Kunst, im Lande des göttlichen Schaffens gibt es keine Gegnerschaft. Diese entsteht dort, wo die Kunst mit dem Unkünstlerischen zusammentrifft. Sowie die Kunst ins öffentliche Leben tritt, hängt sich ihr allerlei Unreines an. Sie, die den Wert des Ewigen in sich trägt, wird ins Tagtägliche hineingezogen. Der Kampf wider Wagner und Liszt gehört zu den leidenschaftlichsten und heißesten, von denen die Kunstgeschichte zu berichten hat. Man war hüben und drüben vielfach im Rechte; es ist aber auch auf beiden Seiten viel gesündigt worden, weniger von den Großen, als von den Trabanten. Brahms war eine Einsamkeitsnatur, die sich vor dem Tag und seinem Leben abschloß. Es half ihm nichts. Von sogenannten Freunden wurde seine Kunst in eine Gegenstellung zu der Wagners und Liszts gebracht, und man hätte am allerliebsten den Mann selber in den offenen Kampf hineingezerrt. Allerdings hat Brahms 1860 den bekannten „Protest" gegen die neudeutsche Schule neben Joachim, J. O. Grimm und B. Scholz unterzeichnet. Aber das erklärt sich aus einer zornigen Aufwallung des Augenblicks; jedenfalls wußte Brahms später Wagners Größe wohl zu schätzen. Auch zwischen Brahms und Bruckner hat man einen Gegensatz hergestellt, hat Bruckner wohl hauptsächlich aus dem einen Grund verdammt, weil er sich als Anhänger Wagners bekannte. Nun, Brahms selber hat zu Bruckner geäußert: „Sie sind der größte Sinfoniker seit Beethoven."

Aber das alles ist ja für die große Entwicklung der Kunst gleichgültig. Wir Jüngeren können schon gar nicht mehr verstehen, weshalb man Wagner und Liszt verketzern soll, um für Brahms fühlen zu können. Schon jetzt lebt in uns die Überzeugung, daß man sich seinerzeit wohl hauptsächlich um Äußerlichkeiten gestritten hat; zum großen Teil vielleicht um äußere Machtfragen im Kunstleben. Noch ein oder zwei Jahrzehnte, und die Tatsache, daß die Periode Wagner, Liszt, Brahms, Bruckner eine so wilde Kampfzeit war, wird überhaupt nur noch geschichtlichen Wert haben, genau so wie für uns heute der Kampf der Gluckisten und Piccinisten. Wohl aber wird man dann mit stolzer Freude darauf hinweisen können, welch grundverschiedene Persönlichkeiten zu gleicher Zeit im weiten Reiche der deutschen Musik ihre Art auszuleben vermochten.

Ich überschrieb dieses Kapitel „Nebenströmung" und kann darin zwei Musiker gemeinsam besprechen, die von der Zeit für Gegner gehalten wurden: Bruckner und Brahms, womit ich nicht leugnen will, daß die beiden unter-

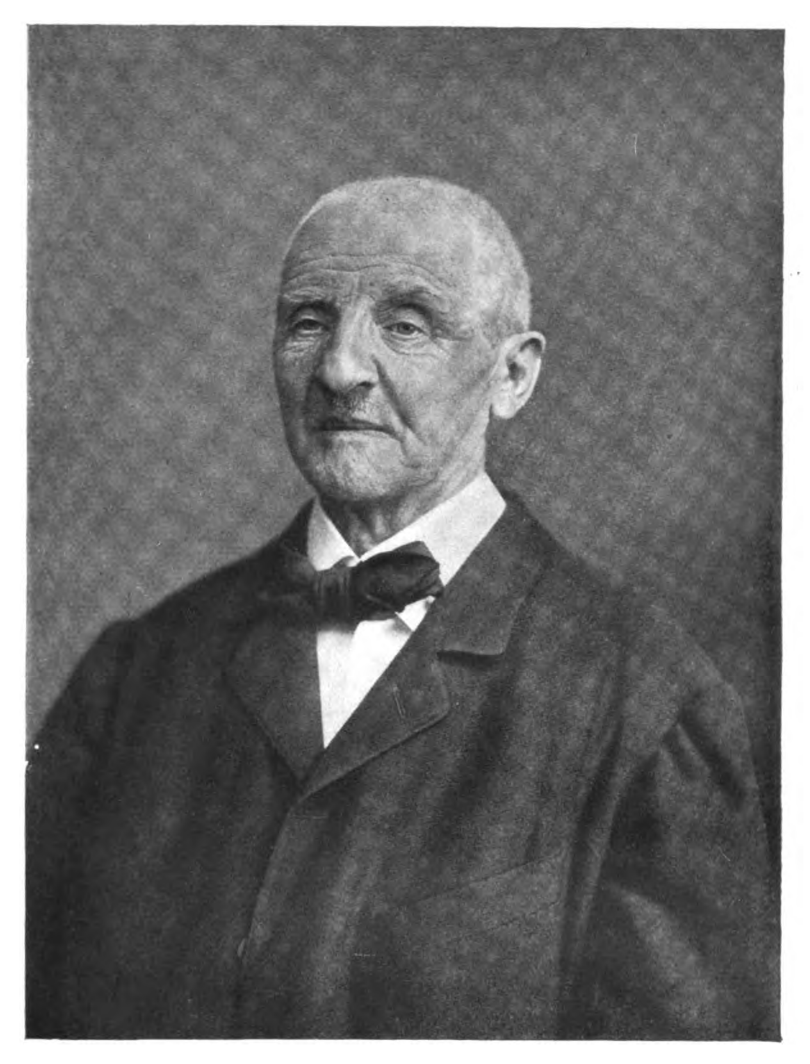
Digitized by Google

einander sehr verschieden sind. Aber für das große Innenleben der Kunst vertreten sie beide eine Richtung, die, wenn sie nicht gerade gegen die Linie Wagner-Liszt gerichtet ist, doch mit durchaus eigenen Zielen neben jener herläuft und dazu die für eine gesunde Gesamterscheinung der Musik notwendige Ergänzung bietet. Man könnte sie als Sehnsucht nach dem rein Musikalischen bezeichnen. Es mag zunächst verblüffen, Bruckner hier neben Brahms und abgehend von Wagner-Liszt zu finden. Aber bedenken wir, daß dies die Linie der Vereinigung von Dichtung und Musik ist, so leuchtet die Trennung sofort ein. Ja, sie geht noch weiter. Man bedenke nur das eine: Beethoven schuf immer Instrumentalmusik. In seiner letzten Sinfonie und auch in der entworfenen zehnten einte er dieser die Dichtung. Desgleichen steht die „Missa solemnis“ unter den letzten Lebenswerken. Bruckner dagegen wächst in der Kirchenmusik, also einer Verbindung der Instrumentalmusik mit dem Worte, heran, fühlt aber, um frei zu werden, die Notwendigkeit, rein instrumental zu schaffen. Er empfand also das Wort als Hemmung, nicht als Bereicherung. Der Empfindungsgehalt der Brucknerschen Musik ist so elementar, so wenig von Philosophie beschwert, daß er keinerlei Verdeutlichung braucht. In Bruckners Musik fehlt das Faustische. Seiner Musik mangelt keineswegs der Kampf; aber es ist nicht der Kampf um eine Weltanschauung, sondern innerhalb einer Weltanschauung. Das Ziel, zu dem dieser Kampf hinführen muß, ist von vornherein gegeben. Nur der Weg kann wechseln, auf dem man hingelangt. Es sollen also keine neuen Werte entstehen, sondern bestimmte Gefühlsmächte ringen um die Herrschaft. Wir erhalten demnach mehr ein Ausleben von Zuständen, nicht das Vorführen von Entwicklungen.

Hat bei Bruckner die Sehnsucht nach dem rein Musikalischen ihren Grund im elementaren Empfindungsgehalt, so bei Brahms in der Hochschätzung der musikalischen Form, oder, da dieses Wort leicht mißverstanden wird, sagen wir in der Hochschätzung der musikalischen Architektur gegenüber der einseitigen Betonung der Musik als Malerei. Man braucht dabei keineswegs farblos zu werden. Wenn ich an die bildende Kunst denke, so ist Böcklin der Vertreter des Architektonischen gegenüber dem rein malerischen Impressionismus, und er ist doch gewiß nicht farblos. Aber die Farbe dient bei ihm vor allem der Raumgliederung, bei den Impressionisten dagegen der Auflösung alles räumlich Bestimmten. In dieser Hinsicht steht Böcklin, der so oft im Zusammenhang mit Wagner genannt wird, Brahms viel näher, und es ist leicht erklärlich, daß der Böcklin nahverwandte Klinger sich stets zu Brahms hingezogen fühlt. In seinem innersten Empfinden aber war Brahms nichts weniger, als ein rückwärts gewandter Mensch. Er war so „modern“ wie Wagner und Liszt auch; Bruckner dagegen, den man jenen beiden zugesellt, war ein durchaus „unmoderner“ Mensch.

Ich liebe Anton Bruckner. Und ich glaube, das ist die einzige Mög-

Digitized by Google



Anton Bruckner

Digitized by Google

Digitized by Google

lichkeit, ihm nahezukommen. Bei einer Aufführung seiner 9. Sinfonie erwachte in mir diese Liebe. Seither wurde mir alles, was er geschaffen, zu eigen. Dem modernen Menschen, der immer ein Stück Faust oder Prometheus in sich spürt, erscheint es fast unglaublich, daß es heute noch Naturen geben kann wie Bruckner; genauer, daß solche Naturen künstlerisch von so überwältigender Schöpferkraft sein können. Bruckner ist ein Gottsucher, aber ein mittelalterlicher. Der Parzival Wolframs ist viel moderner; denn er wird durch Zweifel zum Sucher. Bruckner ist wie manche der Mystiker; er zweifelt nicht, er glaubt. Er sucht seinen Gott aus Liebe, um ihm die ganze Welt darzubringen; die ganze Welt, auch ihre Kämpfe, ihr Elend, ihre Zweifel, ja ihre Sünden. Und dann sagt er: „Lieber Gott, siehe an, so ist deine Welt. So viel Häßliches und Schreckliches ist darin. Ich für meine Person fasse es nicht. Denn ich finde dich im Geringsten deiner Schöpfung und darum weiß ich dir nur zu lobsingen, dich zu preisen. Himmel und Erde müssen ihr **Tedeum laudamus** singen. Aber doch, siehe, das beunruhigt mich, daß so viele, die meisten ganz anders denken und fühlen, als ich. Willst du mir nicht die Lösung geben?" — „Ich will es so," spricht der Herr. (Die Solotakte des Hornes gegen Ende des 1. Satzes.) — Da schrickt die Seele zusammen, etwas verwirrt zunächst, aber bald faßt sie sich in Demut und betet. Und aus dem Angstgebet, daß sie nicht in Versuchung falle, ringt sie sich schnell zum Gebet der Liebe. Der Katholizismus in seinen besten Wesenselementen hat niemals einen so starken musikalischen Ausdruck gefunden wie bei Bruckner. Palestrina gibt den Katholizismus der Kirche, losgelöst von allem Persönlichen, das Gebet der Gemeinde. Der Deutsche Bruckner ist katholisch im Geiste der deutschen Mystiker des Mittelalters, deren jeder für seine Person seinen persönlichen Gott suchte. Bruckner wirkt darum auf unser Publikum so fremdartig, weil diese Weltanschauung heute fremd ist. In der Musik ist sie noch nie stark zum Ausdruck gekommen. Nur bei Schubert und Haydn finden sich einzelne verwandte Klänge.

Bezeichnend für die urdeutsche Art Bruckners ist, wie diese ganze Gottseligkeit sich in die Natur hinausflüchtet und die Natur für sich sprechen läßt. Schöneres, als diesen Eingang hat die musikalische Natursymbolik nie geschaffen. Das ist ein Sonnenaufgang, auf himmelragender Alpenhöhe in schauerlich erhabener Einsamkeit genossen. Mit so gewaltig übersinnlichem Dröhnen springt die Sonne aus der zitternden Nacht empor ans gewaltige Firmament. Der ganze erste Satz ist eine Schilderung der Welt als Spiegel göttlicher Allmacht. Eine kaum meßbare Fülle von Eindrücken, immer Neues, immer Anderes. Daher die vielen kurzen Abschnitte. Das Ganze ist ein Naturgottesdienst in erhabensten Formen. Danach dieses Scherzo! All das Naturgelichter muß nun heran. Trippelnde Wichtelmännchen, schwebende Elfen und mit Poltern Faune, erschreckliche Kerle mit Bocksfüßen und bockigen Sprüngen. Ha, ha, das ist ja eitel Poetengeflunker. Das sind ja keine Faune,

Digitized by Google

das sind schuhplattelnde Bauernbuben, und die so hinschweben, sind Dirndln mit bauschigen Röcken, die im „Aufundab" auf einem Brett sich fünfzigmal drehen; das Getrippel aber sind Kindlein, die Ringelreihe-Rosenkranz trampeln. Und doch nein! Der Poet, der da seine sehnende Weise singt, sagt es anders. Es sind doch Naturgeister, von jener Art, wie sie Mörike sah. Sie menscheln recht sehr, aber seltsam-wunderliche Käuze sind es doch. Das macht der Mond, der über den heudunstigen Matten scheint und — gesteh es nur, alter Bruckner — du hast da draußen beim Sonnenwirt einen Schoppen mehr getrunken, als zur Sättigung deines leiblichen Menschen nötig war. Da kommt es dann zu solchen Gesichten.

Vom Adagio kann man nicht sprechen. Wenn einer in der heimlichsten Kammer Zwiesprache hält mit seinem Gott, — so darfst du nur andächtig lauschen. Und wenn dieser Beter ein Greis ist, der seinem Gott, bevor er ihn von Angesicht zu Angesicht sehen wird, noch einmal in erschütternder Beichte sein ganzes Leben darbringt, so knie nieder und bete mit ihm.

Bevor Bruckner seine Sinfonien schrieb, hatte er große Messen geschaffen. 1864, als er auch bereits 40 Jahre alt war, erschien die erste in D moll, sein erstes großes Werk, überhaupt das erste, das wir kennen. Es ist eine unerhörte Erscheinung in der ganzen modernen Kunstgeschichte, daß ein Künstler uns so den Weg verheimlicht hat, den er gegangen ist. Vielleicht war's nur seine übergroße Bescheidenheit, die ihn dazu verführte. Als die im Jahr darauf entstandene erste Sinfonie 1868 eine Niederlage erlebte, zuckt er wie unter einem heftigen Schlage zusammen. Und nochmals schreibt er zwei große Messen. Dabei wächst ihm wieder der Mut und die Sicherheit. 1872/73 folgt die zweite Sinfonie, dann die dritte, die er Wagner widmet, wohl um zu sagen, daß die Kunst Wagners ihm die sichere Zuversicht gegeben hatte. Denn im Wesen steht er dieser Kunst fern, woran die zahlreichen Anklänge im einzelnen nichts ändern. Bruckner ist zeitlebens ein Kind geblieben. Er hat die weltfremde Meinung gehegt, daß jegliche Stellung in der Welt auf wirkliches Verdienst sich gründet. Darum hatte er so lange zu tun, bis er die Scheu vor der Welt überwand, darum war er zunächst fast zerschmettert, als diese Welt ihn ob des Besten, das er ihr zu geben hatte, verhöhnte. Später hat ihm dann gerade sein Kindsein zur Freiheit gegenüber der Welt verholfen. Er brauchte keine Kampfnatur wie Wagner oder Liszt zu werden, um zu schaffen, aber auch kein Einsiedler wie Brahms. In Bruckners Kunst fehlt alles Prometheische. Er hat die künstlerische Form mit derselben heiligen Ehrfurcht übernommen wie alles, was ihm von ehrfurchterweckender Seite angeboten wurde. Er hat in der Form auch keinerlei Neuerung versucht. Es ist seltsam, aber die Formlosigkeit, die man ihm immer wieder zum Vorwurf macht, beruht auf höchster Ehrfurcht vor der Form. Es ist ihm in ihr eben nichts gleichgültig. Die ersten Sätze seiner Sinfonien wahren immer ganz genau die Sonatenform. Aber nichts in ihr wird Nebensache.

Digitized by Google

„Der bescheidene Anhang des Schlußsätzchens nach Haupt- und Seitenthema wächst plötzlich zu einem weitgesponnenen eigenen Thema aus. Nun muß der erste Hauptteil würdig abgeschlossen, der Einschnitt zwischen ihm und dem Durchführungsthema würdig vertieft werden. Ein langer Orgelpunkt schiebt sich zwischen Durchführungs- und Wiederholungsteil. Und sind schließlich die drei Themen (hier und da durch die drei Hauptteile hindurch) aus- und umgestaltet worden, z. B. in der 7. Sinfonie, dann setzt er erst die Krone an, die sogenannte Coda — womöglich wieder durch den Fries eines Orgelpunktes getrennt, keine Anhängsel, sondern die richtige Kuppel des weitangelegten Baues. Die Größe der Gedanken zwang Bruckner, die alten Ausdehnungen, die ursprünglich für etwas viel Harmloseres bestimmt waren ins Riesenhafte zu vergrößern; die Verhältnisse des Planes sind so die gleichen geblieben." (Max Kiel.)

Bruckner hat neun Sinfonien geschaffen, ein Streichquintett, drei Messen, den 150. Psalm und das Tedeum. Das letztere sollte nach seiner Bestimmung, falls es ihm nicht mehr vergönnt wäre, die Neunte Sinfonie zu vollenden, als Schlußteil derselben gelten. Über sein Leben ist kaum etwas zu berichten. Er stammt aus denkbar armen Verhältnissen. Er war als eins der zwölf Kinder des Schullehrers von Ansfelden bei Linz am 4. September 1824 geboren. Der Vater starb schon 1836. Der Knabe fand Aufnahme im Stifte St. Florian. Bruckner ist Schulmeister und Organist geworden. In seiner ersteren Eigenschaft bezog er monatlich zwei Gulden Gehalt in Windhag an der Maltsch. Da mußte er wohl froh sein, wenn er den Bauern zum Tanz aufspielen durfte. Ein wunderlicher Mann war er schon in jungen Jahren. Als Musiker ist er an der Orgel groß geworden; nicht am Klavier, wie die meisten Komponisten. Man hat seinem Orchester gegenüber oft das Gefühl, als seien die Instrumente für ihn gleich den Registern der Orchesterorgel, auf der er spielt; 1856 wurde er Domorganist zu Linz. Er war ein Großmeister des Orgelspiels. 1859 hat er bei einem Orgelwettkampf zu Nancy alle Mitbewerber aus dem Feld geschlagen. In der alten Notre-Dame-Kirche zu Paris erschauerten Tausende unter den Klangwogen seiner Improvisation. Und auch London beugte sich der deutschen Orgelkunst. Aber vom Komponisten wollte man nichts wissen. Er war schon über 30 Jahre alt, als er sich wie ein bescheidenes Schülerlein auf die Schulbank setzte, um sich in die ganze musikalische Handwerkswissenschaft einführen zu lassen. Mitte der achtziger Jahre fing man an, ihn als Komponisten zu erkennen. Nun wurden ihm, der seit 1867 in Wien Hoforganist war, noch manche Ehren zuteil. Dem greisen Komponisten hatte der Kaiser eine Wohnung im Schloß Belvedere eingeräumt. So hatte der äußerlich rührend demütige Mann sogar im Außenleben den königlichen Rahmen erhalten, der seiner wahrhaft königlichen und hohepriesterlichen Kunst gebührte. Am 11. Oktober 1896 schloß er seine treuen Augen.

* * *

Digitized by Google

Gleichzeitig lebte in Wien, das ihm die zweite Heimat geworden war, Johannes Brahms. Er war am 7. Mai 1833 im nordischen Hamburg geboren als Sohn eines Orchestermusikers, der die musikalische Begabung des Knaben früh erkannte und für ihre gründliche Ausbildung sorgte. Schon 1847 trat er zum erstenmal öffentlich als Klavierspieler auf. Als Zwanzigjähriger begab er sich mit dem ungarischen Violinvirtuosen Remenyi auf eine Konzertreise. Er lernte dabei Josef Joachim kennen, der sich damals schon von Liszt losgesagt hatte und den jungen Künstler an Schumann nach Düsseldorf wies. Wie dieser durch die Leistungen des Jünglings ergriffen wurde, beweist sein begeisterungstrunkener Artikel vom 28. Oktober 1853 in der „Neuen Zeitschrift für Musik", der den Anfänger mit einem Schlage bekannt machte. Schumann sah bereits in den Sonaten von Brahms „verschleierte Sinfonien". Dennoch hat es noch 24 Jahre gedauert, bis die erste Sinfonie (C moll, op. 68, 1877) erschien, und wenn ein Biograph von Brahms, Heinrich Reimann, sagt, daß sich damit „die brennende Sehnsucht und die langjährige Hoffnung der Verehrer des Meisters erfüllte", so kündet er damit wider Willen eine Tatsache, die für die Beurteilung der Gesamterscheinung des Künstlers sehr wichtig ist. Es gilt für Brahms dasselbe, wie für Schumann, daß ihn seine Natur eigentlich den intimeren Formen zuwies. Auch bei ihm bedeutet das durchaus keine Einschränkung der Hochschätzung seiner Künstlerschaft. Man muß sich vergegenwärtigen, wie Beethoven sogar seine letzten Sonaten als eine Art Hemmung empfand, weil es ihn ausschließlich nach der Schöpfung von großen Werken hinzog, und damit vergleichen, daß Brahms sich immer wieder gerade zur kleinen Form wandte, ja, daß es ihn noch in seinen letzten Lebensjahren zur Bearbeitung von Volksliedern hinzog, und man wird nicht leugnen können, daß es weniger das eigene künstlerische Müssen war, das ihn zu den großen Formen führte, als eben die Sehnsucht nach der Größe und das Verlangen der Freunde. Es ist überhaupt nicht zu verkennen, daß die allzu feierliche Ankündigung Schumanns auf Brahms gelastet hat. Seine ernste, grüblerische Natur empfand dieses öffentliche Versprechen der Welt gegenüber als eine schwere Verpflichtung. Es hat in ihm den ohnehin vorhandenen Zug zur Strenge und Herbheit verschärft, und sicher war es diese scharfe Selbstkritik, mit der er sein Schaffen überwachte, was ihn zur denkbar strengen Formengebung hinführte.

Nietzsche hat in seinem „Fall Wagner" über Brahms ein Urteil gesprochen, einseitig und ungerecht, aber doch an den innersten Kern seines Wesens rührend: „Er hat die Melancholie des Unvermögens. Er schafft nicht aus der Fülle, er dürstet nach der Fülle. Rechnet man ab, was er nachmacht, was er großen alten oder exotisch modernen Stilformen entlehnt — er ist Meister in der Kopie —, so bleibt als sein Eigenstes die Sehnsucht." Brahms war in der Tat eine weiche, sehnsüchtige Natur. Er empfand aber Weichheit und Sehnsucht als Hemmungen auf dem Wege zur großen Kunst.

Digitized by Google

Es konnte seinem scharfen Blicke nicht entgehen, daß gerade die Sehnsucht in den Romantikern wüste Verheerungen angerichtet hatte; er konnte gerade im Verkehr mit Schumann nicht verkennen, daß die Weichheit in der Kunst das große Gebilde zerstört. Er hat beides in sich bekämpft. Dieser Norddeutsche, dem das heitere Wien zur Heimat wurde, dem eigentlich nur unter dem blauen Himmel Italiens ganz wohl war, der in seiner Lektüre die sonnige italienische Novellistik bevorzugte mit ihrer fast frivol heiteren Lebensauffassung des Genusses, — war in seinem Schaffen gegen sich bis zum Übermaße streng und kündete hier vor allem den Ernst des Lebens, in das nur zuweilen ein heiterer Sonnenschein hineinlacht. Die Sehnsucht hatte sich bei den Romantikern als ein Schweifen ins Ungemessene, als Drang zur Freiheit geoffenbart. Bei vielen war Formlosigkeit im bösen Sinne des Wortes die Folge gewesen. Brahms erkannte die Form als stärkstes und sicherstes Gegenmittel. Der am Meer geborene Sohn mochte daran denken, wie gewaltige Hafenmauern gegen die Stürme des freien Weltmeers schützen. Das Wasser braucht darum nicht minder tief zu sein, und auch das eingefriedigte Meer spürt die Erschütterung des Sturms, wird von der Flut emporgeschwellt. Es ist nicht wahr, daß in der Kunst Brahms' die starke Leidenschaft fehlt. Sie ist nur mächtig umfriedet und eingeklammert durch diese Form, die ihm zum ehernen Weltgesetz wurde gegenüber dem subjektiven Empfinden. Es ist die Größe von Brahms und die Schönheit seiner Kunst, daß er die Form, die er sich so als Zwingherrin an die Seite stellte, lieben lernte, so wie kein anderer neuerer Musiker sie geliebt hat. Man muß zu Bach, ja über diesen zurück zu den Madrigalisten und Kontrapunktisten gehen, um diese Liebe in der Ausgestaltung, in der Durchbildung, und diese Freude an den Möglichkeiten im Schaffen mit einem Gegebenen wiederzufinden. Gerade dadurch wird aber Brahms, zumal in seinen kleineren Gebilden, viel mehr Ziseleur als Plastiker. Deshalb übernimmt er so gern gegebenes Material, wie eben in den Volksliedern; aber auch seine eigenen, dem Volkslied so wunderbar verwandten Melodieerfindungen behandelt er so. Man denke z. B. an ein so hervorragendes Kunstgebilde wie das „geistliche Wiegenlied mit Klavier und Viola". Dieses ganze Lied ist ein Spielen mit der Melodie des altdeutschen Weihnachtsliedes „Jesus, lieber Jesus mein". Die Melodie stellt den festen Metallkörper dar. Auf diesem, wie es der Ziseleur mit einem Goldbecher macht, die wunderbarsten Figuren entstehen zu lassen, ist dann des Musikers Arbeit.

Ich empfinde auch, um das gleich hier vorweg zu nehmen, das Verhältnis von Brahms zu Beethoven als formal. Er hat die Schreibweise Beethovens übernommen und in gewisser Hinsicht weitergeführt. In der „durchbrochenen Arbeit" zumal mit der Anteilnahme aller Stimmen des Orchesters an der Themenbildung und der Verarbeitung dieses Themas durch alle Instrumente bis in seine kleinsten Bruchteile, ist er zweifellos über

Digitized by Google

Beethoven hinausgegangen; es ist ja gerade dieses gegenseitige Sichzuspielen von Stückchen der Melodie durch Streicher und Bläser, was dem Laien so sehr erschwert, die Orchesterwerke von Brahms als Einheit zu empfinden. Aber im innersten Wesen ist der Geist der Brahmsschen Musik der Beethovens fremd. Beethoven lehnte das Wort komponieren ab; er dichtet. Brahms komponiert. Beethoven gibt immer und überall die Entwicklung eines Gefühls zum anderen; Brahms zerfasert einen Gefühlszustand. Seine Psychologie gleicht etwa der Ibsens, während Beethoven neben Goethe steht. Darum steht auch in den Sinfonien von Brahms jeder Satz eigentlich für sich, genau so wie in der Sinfonie Haydns und Mozarts. Wie diese gibt er in jedem Satze eine Stimmung, eine Situation. Jeder der Sätze ist im Grunde ein in sich geschlossenes Werk; bei Beethoven ist jeder nur ein Akt eines Dramas. Es ist übrigens unverkennbar, daß auch hier Brahms am glücklichsten ist in den kleineren Innensätzen. Im Gesang des Adagios und in der Ausnutzung irgendeiner Situation durch das Scherzo decken sich Inhalt und Form vollkommen. In den Außensätzen aber ist die Form weiter, größer und umfangreicher als der Inhalt, wenigstens als dieser ursprünglich empfunden ist. Das liegt daran, daß die Form so nach allen Seiten, nach jeder Richtung ausgearbeitet wird. Um das dann anzufüllen, muß der Inhalt künstlich bereichert werden; deshalb sind gerade diese Ecksätze so „schwer zu verstehen", bieten freilich andererseits das Meisterlichste in der „Arbeit" und bringen durch das Variieren desselben Gedankens jenes charakteristische Verbohren in eine Empfindung, die den begeisterten Anhängern des Meisters als sein Höchstes erscheint.

Der äußere Lebensgang von Brahms verlief sehr einfach. Die Empfehlung Schumanns hatte ihm natürlich die Verleger zugänglich gemacht und so erschienen schon 1854 seine ersten Klavierstücke und Lieder. Für einige Zeit übernahm er dann die Stelle eines Chordirigenten und Musiklehrers beim Fürsten zu Lippe in Detmold. Doch duldete es ihn nicht in öffentlichen Stellungen, woran sein Unabhängigkeitsgefühl ebenso beteiligt war wie seine Verschlossenheit. Er mochte fühlen, daß jede starke Dirigenten- oder Virtuosentätigkeit ein Bloßlegen innersten Empfindens bedeutet, und zog sich, sobald es ihm die Erträgnisse seiner Kompositionen erlaubten, ganz zu einsamer schöpferischer Tätigkeit zurück. Seit 1862 wurde ihm Wien immer mehr zur eigentlichen Heimat. Zwar lebte er noch einmal von 1864 ab durch fünf Jahre mehr an anderen Orten, hauptsächlich auch in der Schweiz, in die er immer gern wiederkehrte, wo er auch früh einen Verehrerkreis gefunden hatte. Seit 1869 lebte er fast dauernd in Wien. Er blieb unvermählt gleich Beethoven, aber hatte, im Gegensatz zu diesem, durch Fürsorge seiner Freunde und auch dank der eigenen sehr sorgsamen Art stets ein behagliches Hauswesen. Im übrigen hat weder Liebenehmen noch Liebegeben jemals so stark in sein Leben eingegriffen wie in das des Titanen.

Digitized by Google

1867 drang er durch sein „Requiem" zum erstenmal in die breiteren Volksmassen durch. Das „Triumphlied" und die übrigen großen Chorwerke mit Orchester, vor allem das „Schicksalslied" und die „Rhapsodie" aus Goethes „Harzreise", halfen neben den ungarischen Tänzen und den Liedern, für die die trefflichen Sängerinnen Hermine Spieß und Amalie Joachim die ersten begeisternden Verkünderinnen waren, ihm dann langsam seine vornehme Volkstümlichkeit in den „gebildeten" Kreisen zu erobern.

Wenn man sehen will, wie durchaus absoluter Musiker Brahms ist, so kann man es bei der vielgesungenen „Rhapsodie". Warum hier bei der dritten Strophe ein Männerchor zum Gebete des einzelnen hinzutritt, wird nur aus rein tonlichen Rücksichten zu erklären sein. Daß dadurch das ganze Bild der Einsamkeit, das sich während der zwei ersten Strophen in jedem Hörer entwickeln muß, vollkommen zerstört wird, gelangt wohl nur deshab so wenig zum Gefühl, weil nachher der sinnliche Wohllaut des Musikalischen so außerordentlich gesteigert wird. Andererseits zeigt z. B. die Bearbeitung von Studentenliedermelodien in seiner „Akademischen Festouvertüre" doch ein geradezu altmeisterliches Verhältnis. Ich führe das nur an, um nochmals auf die großen Wesensunterschiede im Verhältnis zu Beethoven hinzuweisen. Mit der eben genannten Ouvertüre, zu der noch eine „tragische" Ouvertüre kommt, hatte Brahms für eine der zahlreichen Ehrungen gedankt, die ihm seit 1874 in steigendem Maße zuteil geworden sind. — Im Sommer 1896 zeigte sich ein Leberleiden, das sich zum Leberkrebs entwickelte und am 3. April 1897 seinem Leben ein Ziel setzte. Seine letzte Gabe waren die „vier ernsten Gesänge vom Sterben".

Brahms' Schaffen ist sehr umfangreich und erstreckt sich, mit Ausnahme der Oper, auf fast alle Gebiete. Als Orchesterkomponist begann Brahms mit zwei Serenaden op. 11 und 16, die mit ihrer sinnigen Freudigkeit und harmlosen Musiklust an das Schaffen des 18. Jahrhunderts gemahnen, das solche Musik so sehr liebte. Dagegen gehören die Variationen über ein Thema von Haydn (op. 56) zu den klanglich sprödesten Werken des Meisters. Reicher ist die Palette in den vier Sinfonien, unter denen, wie auch bei Schumann, die erste durch Großzügigkeit und Frische der Erfindung voransteht. Ihr am nächsten kommt die vierte in E moll, deren Grundcharakter feierlicher Ernst und weihevolle Feierstimmung ist. Die dritte in F dur hat man — wohl wegen des mächtig gesteigerten Schlusses — als „Eroica", die durch ein köstliches Scherzo ausgezeichnete zweite in D dur als „Pastorale" bezeichnet. Den Sinfonien schließen sich die Konzerte an, vor allem die beiden für Klavier in D moll und B dur. Das Klavier ist hier eigentlich nur ein Orchesterinstrument mehr; es tritt nicht in Wettstreit mit dem Orchester, sondern arbeitet mit diesem gemeinsam an der sinfonischen Entwicklung des Materials. Solistischer gehalten ist das Violinkonzert, das durch den Reichtum der Gegensätze und die Tiefe der Stimmung ganz nah an Beethovens herrliches Werk

Digitized by Google

heranreicht, mit dem es die Tonart teilt. Dagegen gehört das Doppelkonzert für Violine und Cello wieder mehr zu den spröden, wesentlich durch kunstvolle Arbeit ausgezeichneten Werken.

Die tiefsten und ungetrübtesten Wirkungen erzielt Brahms in der Kammermusik. Seine strengen Anschauungen von Stil wirken hier zuerst überzeugend, zumal seiner Vorliebe der Verarbeitung (d. i. oft Zerarbeitung) des thematischen Stoffes durch die begrenzte Zahl der Stimmen engere Grenzen gezogen sind als in den Sinfonien. Brahms hat die Gattung auch mit besonderer Vorliebe gepflegt. Neben den Werken für Streichsextett, -quintett und -quartett stehen einige Werke, die schon durch die instrumentale Zusammenstellung einen Sonderplatz einnehmen. Darunter ist das Quintett op. 115 mit Klavier und Klarinette von höchster Schönheit auch in der eigentümlichen Klangwirkung, und das Es dur-Trio für Klavier, Violine und Horn ist ausgezeichnet durch liebenswürdige Einfachheit. Für die Klarinette hegte Brahms eine durch seine Bekanntschaft mit dem Meisterspieler dieses Instrumentes, dem Meininger Richard Mühlfeld, genährte Vorliebe. So schuf er auch zwei Klarinettensonaten. Die eine derselben wird auch häufig für Viola gespielt. Drei Sonaten für Violine und zwei für Cello gehören zu des Meisters besten Eingebungen.

Brahms' Klavierwerke sind für das Instrument nicht so dankbar, wie man bei einem so hervorragenden Spieler erwarten sollte. Das Klavier ist ihm weit weniger Klangkörper, als Vereinigung des ganzen Tonmaterials. So hat er in steigendem Maße die Klangfähigkeit des Instruments vernachlässigt. Die Frühwerke bis op. 10 stehen allerdings den romantischen Klavierpoeten noch näher, und die „ungarischen Tänze" und wienerischen „Walzer" (op. 39) sind schon durch den Stoff eingänglicher. Das Höchste in kunstvoller Arbeit hat Brahms wohl in seinen Händelvariationen (op. 24) gegeben. —

33 Opusnummern kommen auf die Lieder, in denen seine kerndeutsche Natur sich am volkstümlichsten auslebt, womit nicht etwa die Leichtigkeit der Lieder behauptet werden soll. Aber ihr Gehalt ist durchweg eher zu erfassen, als der der Instrumentalwerke, und die meist strophische Form begegnet den volkstümlichen Wünschen. Auch die Chorwerke haben sich verhältnismäßig leicht durchgesetzt. Neben den kleineren (Triumphlied, Schicksalslied, Nänie u. a.) steht als bedeutendstes das 1868 entstandene „Deutsche Requiem" Der Text reiht geschickt Bibelstellen aneinander. Bei einer im ganzen einfachen Erfindung sind die vom Text gebotenen Gegensätze charakteristisch erfaßt. Das Ganze ist ein erhabenes, gewaltiges und doch auch trostreiches Lied vom Tode. Wir haben seit Bach kaum ein zweites Werk erhalten, bei dem sich das Gefühl deutscher Religiosität so aufdrängt, wie bei diesem dem Künstler durch den Tod seiner Mutter erweckten Werke, das auch in klanglicher Hinsicht von hoher Schönheit ist.

Brahms hat sich langsam, aber sicher seinen Weg gebahnt. Er ist nie-

Digitized by Google



Johannes Brahms

Digitized by Google

Digitized by Google

mals ein Komponist der Masse gewesen, sondern einer von jenen, die sich eine zerstreute Gemeinde von Einzelnen erwerben. Die hat sich aber jetzt so vermehrt, daß heute Brahms im Konzertsaal zu den meistgesungenen und meistgespielten neueren Komponisten gehört. Daß seine Werke zur höchsten Begeisterung zu entzünden und entflammen vermögen, werden wohl auch seine unentwegten Anhänger kaum behaupten; wohl aber helfen sie uns zur Vertiefung, zur Verinnerlichung unseres eigenen Selbst. Der meist ernste Grundton seiner Werke, der zuweilen bis zur Düsterkeit geht, wirkt auch in dieser Richtung. Glücklicherweise fehlt es nicht an Sonnenblicken eines aus dem tiefsten Innern quellenden Humors.

Unsere Kunst ist die der Persönlichkeiten. Brahms ist eine solche als Künstler und Mensch. Daß er nicht leicht zugänglich ist, ändert nichts an der Tatsache, daß jeder wahre Musikfreund die Pflicht hat, den Zugang zu ihm zu suchen. Wo ein ernster Wille ist, findet sich dann auch ein Weg.

Fünftes Kapitel

Die Erneuerung der katholischen Kirchenmusik

Daß die große Bewegung zu einer Erneuerung der katholischen Kirchenmusik von Deutschland ausging und hier den nachhaltigsten Erfolg errang, so daß sie geradezu volkstümlich geworden ist, ist außer im geistigen auch im musikalischen Leben begründet. Als geistige Bewegung gehört die Erneuerung der katholischen Kirchenmusik zu den Nachwirkungen der Romantik. In musikalischer Hinsicht gehört sie unter die diesem elften Buche der vorliegenden Musikgeschichte gegebene Aufschrift „Musik und Dichtung als Einheit". Diese höchste Einheit von Wort und Ton, von Text und Musik ist ja nicht nur äußerlich zu verstehen, bedeutet vielmehr ein inneres Verwachsensein und bedingt also für eine der kirchlichen Liturgie verwachsene Musik einen dieser Liturgie entsprechenden Charakter. Nicht umsonst haben Richard Wagner und Liszt für die Bewegung des deutschen Cäcilianismus manches freundliche Wort gefunden, wie umgekehrt Franz Witt in seinen grundsätzlichen Ausführungen sich oft auf Wagner beruft. Das hat mit dem Nur-Musikalischen beiderseits nichts zu tun, sondern liegt an der inneren Stilauffassung.

Zunächst stehen wir vor der Frage: War eine Erneuerung der katholischen Kirchenmusik geboten? Wir haben unsere Darstellung der katholischen Kirchenmusik im 16. und 17. Jahrhundert (I, 416 ff.) mit der Meinung Richard Wagners geschlossen, „der erste Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchen-

Digitized by Google

musik sei die Einführung der Orchesterinstrumente in dieselbe gewesen". Wenn das geschichtlich zutrifft — die hierher gehörige Musik des 17. Jahrhunderts ist noch nicht genügend erforscht —, so doch nur, weil diese Orchestermusik zur Zeit ihrer Einführung in die Kirche durchaus unkirchlichen, ja geradezu theatralischen Charakter trug. Es ist von entscheidender Wichtigkeit, auch für die künftige Entwicklung der katholischen Kirchenmusik, hier scharf zu unterscheiden zwischen der praktischen neuzeitlichen Musik des instrumental begleiteten Gesangsstils und diesem Stile an sich.

Wenn wir das Heraufkommen der neuzeitlichen Musik aus dem Geiste der Renaissance erklären konnten, so ist damit zugegeben, daß diese Musik aus einem dem mittelalterlichen kirchlichen Fühlen entgegengesetzten Lebensuntergrunde erwachsen ist. Die Renaissance war durchaus diesseitig, weltlich. Es trifft also zu, wenn es im Motu proprio des Papstes Pius X. (22. November 1903) heißt, „die moderne Musik stamme vorzüglich aus profanem Dienste". Das Stilprinzip dieser modernen Musik an sich ist jedoch weder weltlich noch kirchlich, sondern ist geboren aus dem Verlangen nach höchster Wahrheit des Ausdrucks, und zwar des Ausdrucks eines gegebenen Wortinhalts. Denn diese neue Musik ist ja als Gesangsmusik entstanden. Rein musikalisch genommen richteten sich ihre Stilabsichten gegen die kontrapunktische Polyphonie, vor allem der Niederländer, die zu einer rein formalistischen Kunst geworden war und dem Ausdrucksgehalt des mit ihr verbundenen Textes alles schuldig blieb. Da dieser Text vorzüglich kirchlichen Inhalts war, kam in dieser kontrapunktischen Polyphonie also ein kirchlicher Inhalt zu kurz, und die Anwendung des neuen Stils auf dieselben Texte hätte folgerichtig eine Steigerung, Verdeutlichung der Ausdruckserhöhung dieser kirchlichen Texte bewirken müssen. Das wäre auch sicher der Fall gewesen, wenn sich die Kirche dieses neuen Stiles für ihre Zwecke gleich bedient hätte. Daß sie es nicht getan, hatte verschiedene Gründe, deren wichtigster die Schwäche des kirchlichen Lebens war. Die maßgebende Geistlichkeit war selbst von den Ideen des Humanismus und der Renaissance so erfüllt, daß sie gegen eine Verpflanzung des neuen Stils in die Kirche sicher ebensowenig eingewendet hätte, wie gegen die Übernahme der den gleichen weltlichen Geist viel lauter verkündenden Malerei und Architektur der Renaissance, wenn dieser musikalische Stil ebenso früh entwickelt gewesen wäre. Aber er brachte es erst gegen 1600 zu wirklich charakteristischen Leistungen, und da war das naive Verhältnis der katholischen Kirche zur Kunst schon zerstört und der Gegensatz zwischen weltlich und kirchlich gerade für die Musik bereits scharf ausgesprochen. Die große kirchenmusikalische Reform des 1563 zum Abschluß gelangten Tridentiner Konzils war, wie man sich immer wieder gegenwärtig halten müßte, nicht gegen den neuzeitlichen Musikstil gerichtet, sondern gegen die Ausartungen des alten Stils der kontrapunktischen Polyphonie. Im Reformwerk Palestrinas waltet der Geist des Humanismus und der Re-

Digitized by Google

naissance als Verlangen nach Klarheit, Durchsichtigkeit und edler Einfachheit. Die Reform aber betätigt sich innerhalb des gleichen Stilprinzips, in dem es zur Entartung gekommen war, und weiß von einer neuen musikalischen Kunst noch nichts, kann also auch gar nicht gegen diese gerichtet sein. Auch der rückhaltloseste Bewunderer der Kunst Palestrinas — ich gehöre zu ihnen — wird nicht bestreiten können, daß die instrumental begleitete Monodie und die in ihrem Gefolge entwickelte harmonische (homophone) Mehrstimmigkeit das einzelne Textwort sorgfältiger und deutlicher herausarbeiten und damit also auch den Inhalt verständlicher machen kann.

Wenn die Kirche trotzdem, wenigstens theoretisch, für ihre Kunst am Palestrinastil festhielt und z. B. in der Sixtinischen Kapelle den neuen Stil nicht annahm, so liegt das natürlich nicht an hartnäckigem Beharren auf dem Alten oder grundsätzlicher Feindschaft gegen das Neue, sondern an Schwierigkeiten, die in diesem neuen Stil für die Kirchenmusik tatsächlich enthalten sind. Für den einstimmigen instrumental begleiteten Gesang als Sologesang ist in der Liturgie auch aus innerer Logik kein rechter Platz. Solistisch singt nur der Priester, dessen Gesänge ein für allemal festgelegt sind in einer über und außer allem Subjektivismus liegenden Form, wie es sich für den Mittler zwischen Gott und Menschheit gebietet. Ihm antwortet die Gesamtheit. Darüber heißt es in dem erwähnten Motu proprio Pius' X.: „Mit Ausnahme der Melodien, welche für den Zelebranten am Altare und für die Altardiener stets im Gregorianischen Gesange ohne jede Orgelbegleitung ausgeführt werden müssen, ist der ganze übrige liturgische Gesang vom Chor der Leviten vorzutragen; die Kirchensänger bilden demnach, auch wenn sie Laien sind, in Wirklichkeit den eigentlichen kirchlichen Chor. Daraus folgt, daß die Musik, welche sie ausführen, wenigstens größtenteils den Charakter der Chormusik tragen soll." Diese Chormusik braucht nicht mehrstimmig zu sein; aber als einstimmigen Gesang besitzt die katholische Kirche den Gregorianischen Choral, der sich schon deshalb der Liturgie viel besser einfügt, weil er mit dem Gesang des Zelebranten eine musikalische Einheit bildet. Gegen den mehrstimmigen Gesang im homophon harmonischen Charakter hat die Kirche niemals stilistische Bedenken geltend gemacht. Sie erheben sich erst gegen den instrumental begleiteten Gesang, sobald diese Instrumentalbegleitung jenen selbständigen Charakter annimmt, der im Wesen der neuzeitlichen Musik liegt. Wir wollen nicht vergessen, daß die Kirche von den frühesten Zeiten an die Instrumentalmusik abgelehnt hat (vgl. I, 103). Selbst wenn das nur den geschichtlichen Grund des verwilderten Zustandes der heidnischen Instrumentalmusik gehabt hätte, so ist doch nicht zu leugnen, daß die katholische Liturgie, wie sie nun einmal ausgebildet ist, für das Instrumentale keinen rechten Platz hat. Der ganze Gottesdienst ist gesanglich ausgefüllt, so daß es sich also nur um eine begleitende Instrumentalmusik handeln kann. Es liegt aber in der Natur der orchestrierten Gesangsmusik, daß das Orchester nach selbständiger Betäti-

Digitized by Google

gung strebt, womit nicht gesagt sein soll, daß sich hier in Zukunft nicht auch ein neuer Orchesterstil entwickeln könnte. Vielleicht wird man für diesen vielfach an Kirchenmusik des 17. Jahrhuderts ankupfen können, wenn diese erst gründlicher erforscht sein wird.

Diese ganze Frage, das kann nicht scharf genug betont werden, ist nicht von rein musikalischen Gesichtspunkten aus zu behandeln. Mit Recht verurteilt das Motu proprio „besonders den großen Mißbrauch, als ob die Liturgie bei den kirchlichen Funktionen an zweiter Stelle, und zwar gleichsam nur als Dienerin der Musik da sei, während doch die Musik einfach ein Teil der Liturgie ist". Dadurch nimmt die Musik in der katholischen Kirche eine andere Stellung ein als die andern Künste. Diese dienen nur zum Schmucke und können ebensogut fernbleiben. Die Kirchenmusik dagegen ist — wir brauchen wieder Worte des Motu proprio. — „ein wesentlicher Teil der feierlichen Liturgie und nimmt also an dem allgemeinen Zwecke derselben teil, nämlich, die Ehre Gottes, die Heiligung und Erbauung der Gläubigen zu fördern". Nur ein unfruchtbarer l'art pour l'art-Standpunkt kann an dieser Stellung der Kichenmusik in der katholischen Kirche Anstoß nehmen. Jede Kunst kennt das Dienen für außer ihr liegende Aufgaben, und dieses Dienstverhältnis braucht nur dann kunstfeindlich zu werden, wenn diese Zwecke unkünstlerisch sind. Das wird niemand vom Gottesdienst behaupten wollen. Im Gegenteil bleibt es gerade für die Musik eine der erhabensten und schönsten Aufgaben, dem Ausdruck der religiösen Empfindung einer im Gottesdienst versammelten Gemeinschaft zu dienen. Es kommt aber noch ein anderes hinzu. Wer einmal die Karwoche in einer katholischen Domkirche miterlebt hat, muß zugeben, daß diese Gottesdienste, von ihrer kirchlichen Bedeutung ganz abgesehen, ein Gesamtkunstwerk darstellen, dem an erhabener Schönheit, einheitlicher Großzügigkeit und tiefsinniger Bedeutung kaum etwas an die Seite zu stellen ist. Die Gesamtheit der Zeremonien, der Bewegungen der in kostbare Gewänder gekleideten Priesterschaft bilden mit den Gesängen, den bloß rezitierten Texten, ja sogar mit den stillen Pausen ein einheitliches Ganzes, dessen künstlerischer Rhythmus zerstört wird, wenn sich ein Teil im Ganzen ungebührlich hervordrängt oder aus dem Charakter dieses aus aller Subjektivität ins Typische gehobenen Ganzen herausfällt. Es ist nicht zu verkennen, daß innerhalb dieses Rahmens auch für die Musik große und hehre Aufgaben zu erfüllen sind; wer sich dem Rahmen nicht fügen will, sollte, ganz abgesehen von liturgischen Fragen, aus künstlerischem Stilgefühl draußen bleiben.

Ist es so klar, daß die katholische Kirchenmusik ihren besonderen Stil haben muß, so ist es um so notwendiger zu betonen, daß kein stichhaltiger Grund vorhanden ist, aus dem dieser Stil die Wahrung alter Musikformen gebieten oder die moderne Musik von der Mitarbeit ausschließen sollte. Selbst wenn man zugeben müßte, daß bis heute in den Formen der neuen Musik

Digitized by Google

kein einziges allen kirchlichen Anforderungen völlig genügendes Werk geschaffen worden sei, so müßte doch grundsätzlich daran festgehalten werden — und es wird durch Teile der Werke unserer großen Meister bewiesen —, daß die neue Musik geistig und formell imstande ist, echte Kirchenmusik zu schaffen. Die neue Musik ist „ausdrucksvoller" als die im kontrapunktischen Stil, sie vermag den Text besser und deutlicher zu deklamieren, sie ist leichter ausführbar, sie ist für die weitesten Kreise verständlicher, weil ihre Grundlagen für die heutige Menschheit natürlicher sind als die der kontrapunktischen Polyphonie.

Dieser letzte Punkt ist auch vom kunstpolitischen Standpunkte aus von außerordentlicher Wichtigkeit, wie überhaupt die Frage der Kirchenmusik jedem Volksfreunde am Herzen liegen muß. Denn noch besteht Wilhelm Heinr. Riehls Satz zu Recht: „Die einzige höhere Kunstschule des gemeinen Mannes ist die Kirche." Wenigstens die Landbewohner bekommen in der Tat nur in der Kirche ernste Kunst zugetragen. Aber auch der Städter ist kaum an anderer Stelle der Einwirkung edler Kunst so willig aufgetan, wie in der Kirche, wo alles dazu beiträgt, seiner Seele jene Festlichkeit zu geben, die ihr zu allererst das Mitschwingen im Höhenfluge seelischer Empfindung ermöglicht. Nehmen wir hinzu, wieviel Schundmusik von weltlicher Seite aus heute in unser Volksleben getragen wird, rechnen wir weiter, daß in den Kirchenchören zahllosen Laien die tätige Mitwirkung an einer vornehmen Kunstübung ermöglicht wird, so ist der volkserzieherische Wert einer künstlerisch wertvollen Kirchenmusik kaum zu überschätzen. Um so notwendiger aber wird es auch, daß diese Kunst lebendige Kunst sei, die nicht als ein Fremdes im Leben steht, nicht als etwas mühsam Angelerntes aufgeführt wird, sondern die volle Anteilnahme des heutigen Menschen gewinnen kann. Gerade die Musik, deren lebendige Wirkung doch erst einsetzt, wenn sie von der Stunde für die Stunde neu reproduziert wird, kennt nicht den Reiz des Altertümlichen; in ihr wirkt für den einfachen Mann das Altertümliche als veraltet und spricht im günstigsten Falle zum Geiste, nicht zum Herzen. Erst recht muß es für die Schaffenden unheilvoll wirken, wenn sie nicht so singen können, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist, sondern in erlernten, unlebendigen Formen sich ausdrücken sollen. So gut das Gebet, das ich zu Gott emporsende, die Sprache meines lebendigen Herzens sein muß, so auch die Musik. Die Kirchenmusik hat durchaus den Zwecken der Liturgie sich ein- und unterzuordnen, aber in diesen Absichten der Liturgie liegt nichts Altertümliches, sondern sie will die Herzen der Gegenwart ergreifen und erbauen. Nur so kann die Kirchenmusik auch ein wertvoller Teil, eine belebende Kraft unseres gesamten Musikschaffens werden. Bewußte Nachahmung eines alten Stils müßte auch bei höchstem Geschick unfruchtbare Epigonenarbeit bleiben, die in diesem Fall erst recht überflüssig wäre, weil ja so viel echtes altes Gut überliefert ist. Dagegen ist es für die zeitgenössische Kunst von höchstem Werte, daß Gefühle

Digitized by Google

und Empfindungen, die noch heute das Beste sind, was Millionen Herzen bewegt, mit den Mitteln unserer zeitgenössischen Kunst zum Ausdruck gelangen.

In der Tat hat auch die Kirche niemals eine Verordnung erlassen, die gegen die Verwendung der neuen Musik in ihrem Gottesdienste gerichtet wäre. Man muß das um so schärfer hervorheben, als von einigen übereifrigen Vorkämpfern des Cäcilienvereins (vor allem Krutschek: „Die Kirchenmusik nach dem Sinne der Kirche" Regensburg 1891) geradezu behauptet worden war, die Kirche habe solche Verordnungen in aller Bestimmtheit erlassen und verpflichte unter Sünde zu ihrer Befolgung. Dagegen hat der Benediktinerpater Ambros Kienle in einer verdienten Schrift „Maß und Milde in kirchenmusikalischen Dingen" (Freiburg 1901) überzeugend nachgewiesen, daß die Kirche überhaupt niemals so genau abgefaßte Verordnungen für die Kirchenmusik erlassen hat. Die Tätigkeit der Kirche hat sich vielmehr immer darauf beschränkt, eingerissenen Übelständen zu wehren; dagegen sind niemals positive Vorschriften über den Charakter oder gar den Stil der Kirchenmusik erlassen worden. Im bedeutendsten und umfangreichsten aller früheren päpstlichen Erlasse über Kirchenmusik, in Benedikts XIV. Bulle „Annus qui" vom Jahre 1749, findet sich keine einzige Stelle, aus der man auch nur auf eine Abneigung gegen die neuere Musik schließen könnte. Nachdem der Choral als der ausgesprochen kirchliche Gesang hervorgehoben worden ist — und diese Sonderstellung des Chorals wird niemand bestreiten wollen —, heißt es wörtlich: „Der jetzt (man bedenke, daß um diese Zeit der italienische Opernstil alle Musik beherrschte) in der Kirche übliche harmonische Gesang, der mit Orgel und Instrumenten begleitet zu werden pflegt, soll so sein, daß man nichts der Kirche Fremdes, Weltliches oder an das Theater Erinnerndes zu hören bekommt." Auch an späteren Stellen wird nur gegen das Theatermäßige geeifert; dann wird die Bedeutung des Textwortes hervorgehoben und auf seine Verständlichkeit Gewicht gelegt. Auch für die instrumentale Begleitung der Gesänge werden nur jene Instrumente verboten, die die Musik entweder theatermäßig machen oder die Singstimmen und den Text übertönen und begraben. Der Brauch solcher Instrumente sei „ohne Grund und Nutzen, ja geradezu untersagt und verboten". „Was die Aufführung von reiner Instrumentalmusik anlangt, so kann man deren schon eingeführten Gebrauch dulden, wenn die Stücke kirchlich würdig sind und nicht durch übermäßige Länge denen, die im Chore und am Altare sind, Überdruß bereiten." Es wären ähnliche Stellen aus allen in Betracht kommenden Schriftstücken aufzuführen, dagegen keine einzige, in der gesagt würde: die neue Musik sei unkirchlich oder die Musik im sogenannten Palestrina-Stil sei die einzige, die als Kunstmusik für die Kirche in Betracht komme. Die Kirche hat, viel weitherziger als die Mehrzahl ihrer Diener, sich überhaupt im Grunde fast niemals um die Form der Musik bekümmert, sondern um ihren Geist, und so hat noch der letzte Erlaß der Ritenkongregation vom Jahre 1894 keineswegs ge-

Digitized by Google

sagt, daß nur die nach den Gesetzen des Chorals geschaffene Musik kirchlich sei, sondern ausdrücklich erklärt: „jede musikalische Komposition, welche vom Geiste der heiligen Handlung, die sie begleitet, durchdrungen ist, bewegt, wenn sie in frommer Weise der Bedeutung des Ritus und der Worte entspricht, die Gläubigen zur Andacht und ist demnach würdig des Hauses Gottes.“ Desgleichen heißt es auch im „Motu proprio“ Pius' X. bei aller Bevorzugung des Chorals wörtlich: „Auch die moderne Musik ist in den Kirchen zugelassen, indem auch sie Kompositionen von derartiger Schönheit, Ernst und Würde darbot, daß sie in keiner Weise der liturgischen Funktionen unwürdig sind.“ Wie die neuere programmatische Literatur des Cäcilienvereins und, was wichtiger ist, die wertvolleren Kompositionen dieses Kreises zeigen, ist man auch hier zu diesem weitherzigen Standpunkt durchgedrungen. Das bedeutet gleichzeitig eine Betonung des Künstlerischen und damit der freien Betätigung der verliehenen Kräfte innerhalb des Rahmens der gestellten Aufgabe. Der Geist herrscht, nicht der tötende Buchstabe.

Wenn es früher zu so heftigen Auseinandersetzungen und zu so schroffen Theorien gekommen ist, so lag das weniger daran, daß die katholische Kirchenmusik auf einen so erschrecklichen Tiefstand gesunken war, als daß auch die Kirchenmusik unserer Klassiker der verworfenen Gruppe zugehörte. Dagegen lehnte sich die Verehrung unserer Großmeister auf und glaubte sich dazu um so eher im Rechte, als einige dieser Meister treue Söhne ihrer Kirche gewesen waren. Trotzdem muß man zugeben, daß die Kirchenmusik unserer Klassiker als Ganzes für die Kirche nicht zu retten ist, vorab weil sie die liturgischen Forderungen nicht erfüllte, auf denen eine strenge Kirchlichkeit logischerweise bestehen muß. Aber man muß doch auch zugeben, daß es nur Bruckstücke sind, die in den Werken Haydns, Mozarts, Schuberts und Webers unserer heutigen Auffassung von Kirchenmusik standhalten. Haydn war ein kindlich frommer Katholik, desgleichen Schubert. Mozart und Weber waren ernste Menschen und haben sich nirgendwo im Gegensatz zu ihrer Kirche gefühlt. Sie alle haben sicher die beste Absicht gehabt, kirchlich zu sein, aber ihr Kirchentum war das ihrer Zeit. Wenn sie sich gleich Cherubini auch von der Frivolität des italienischen Opernsingsangs freihielten, so waren sie doch in dieser Hinsicht echte Kinder ihrer Zeit, die eine Verweltlichung der kirchlichen Kunst aus aufklärerischen Gründen geradezu erstrebte. Überdies herrschte gerade in katholischen Gegenden das Italienertum so allmächtig, daß die großen Meister der evangelischen Kirche nicht zur Wirkung kamen. Joh. Seb. Bach und Händel haben einen idealen kirchlichen Kunststil geschaffen, in dem sie auch die Mittel der weltlichen Musik, die italienische mit eingeschlossen, verwerteten. Aber sie haben sie, jener mit seiner glühenden Frömmigkeit, dieser mit seiner Gottes Größe feiernden Ehrfurcht geheiligt. Und es ist ein seltsames Spiel, daß die großartigste Vertonung des Messetextes in dieser Zeit aus der Feder des Protestanten Bach geflossen ist. Freilich ist die hohe

Digitized by Google

Messe, ebenso wie die anderen auf katholische Texte geschriebenen Kompositionen Bachs, z. B. das Magnifikat, schon durch den Umfang innerhalb der Liturgie unmöglich. Auch Beethoven darf man den Kirchenkomponisten nicht beizählen, obwohl er zwei Messen geschrieben hat. Für Beethovens Denken und Fühlen gibt es eben keine von Menschenhand errichteten Schranken. Er verbindet den mystischen Tiefsinn Meister Eckharts, der völlig eins wird mit seinem Gotte und in sich selbst alle Offenbarung trägt, mit der selbstherrlichen Kraft Michelangelos, der mit Titanenhänden die Riesenbrücke baut, die Erde und Himmel verbindet. So hat Beethoven in seiner Missa solemnis in den Worten des katholischen Glaubens das niedergelegt, was sich nicht in Worte bannen läßt: das Gefühl der Einheit des Menschen mit Gott, das den Kern aller Religionen bildet. Diese Art religiösen Empfindens widerspricht mit seiner Subjektivität der eigentlichen Kirchlichkeit, die an Stelle jener unbestimmbaren Gefühlswelt etwas Bestimmtes, Faßbares setzt, die die subjektive Gefühlswelt in eine objektive Lehr- und Glaubenswelt umwandelt. So ist die sichtbare Gemeinschaft möglich; hier erst wird die gemeinsame Betätigung der Beziehungen zu Gott, der Kultus, nötig.

Wir werden uns damit abfinden müssen, daß die Kirchenmusik unserer Klassiker nur noch als Konzertmusik gewertet wird. Wenn wir sehen, welch außerordentliche Bedeutung die aus anderen Gründen in der evangelischen Kirche nicht mehr praktisch lebendigen Kantaten Bachs durch ihre Konzertaufführungen für das religiöse Leben der Gegenwart gewonnen haben, so können wir getrost glauben, daß nicht nur Beethovens Missa solemnis, sondern auch die übrige katholische Kirchenmusik der klassischen Zeit die in ihr enthaltenen religiösen Kräfte auch im Konzertsaal entfalten wird. In der Kirche dürfte in der Tat auch auf den unbefangenen Laien das Unkirchliche in der Form dieser Werke einen so vorherrschenden Eindruck machen, daß darüber ihr religiöser Gehalt gar nicht zur Wirkung gelangt. Das katholische kirchliche Leben ist heute zu bewußt geworden und verträgt die Weltlichkeit innerhalb der Kirchenwände nicht mehr. Je klarer man sich darüber ist, um so eher wird sich der Weg finden, mit den Mitteln der neuen Kunst ein dem heutigen Empfinden vollkommen entsprechendes Neues zu schaffen. —

Die Neugeburt der katholischen Kirchenmusik steht in Zusammenhang mit der geistigen Bewegung der deutschen Romantik. Allerdings nicht unmittelbar mit ihren künstlerischen Absichten, die ja einerseits auf schrankenlosen Subjektivismus zielten, anderseits gerade einer strengen Formkultur, als welche die Stilfrage der Kirchenmusik doch anzusprechen ist, durchaus nicht günstig waren. Dagegen mußte eine Begleit- und Folgeerscheinung der Romantik für die Kirchenmusik von Bedeutung werden: die Steigerung und Verinnerlichung des katholischen Lebens durch das Studium des Mittelalters und seiner Kunst. Daß sich daraus eine Art von Gemütskatholizismus zur Blüte entfaltete, dem es weniger auf Beeinflussung des äußeren, als

Digitized by Google

auf Vertiefung des inneren Lebens ankam, hätte gerade für die Musik besonders günstig wirken müssen. Aber wir haben auf dem Gebiete der Kirchenmusik den künstlerischen Leistungen Friedrich Schlegels, Brentanos, Eichendorffs oder der Nazarener in dieser Zeit nichts Vergleichenswertes an die Seite zu stellen. Das kann gewiß daran liegen, daß keine gleich großen Begabungen auf musikalischem Gebiet vorhanden waren, die sich zur katholischen Kirchenmusik hingezogen fühlten; aber es fehlt auch an bemerkenswerten Versuchen. Bedeutsamer wurde die Tatsache, daß auch diesesmal, wie immer, die Musik von der geistigen Bewegung später erfaßt wurde, als die andern Künste. Entscheidend aber war, daß, als endlich auch die Musik der großen katholischen Vergangenheit sich zuwandte, sie hier auf eine Kunst traf, die der lebendigen Musik wesensfremd war und auf diese keinen befruchtenden Einfluß üben konnte. Das Verhältnis war also hier ganz anders, als bei den anderen Künsten, bei denen es sich nur um ein Zurückgreifen auf einen andern Punkt der Entwicklung handelte, während die Musik des Mittelalters gegenüber der neuen eine ganz andere Welt bedeutete mit anderen Formen, anderem Inhalt und ganz anderen Kunstabsichten.

Die Wiederbekanntschaft mit den alten Meistern der Kirchenmusik wirkte wie die Entdeckung einer andern Welt, die etwas durchaus Selbständiges und Abgeschlossenes bot, das man als fertig übernehmen mußte, wie ein altes Bild. Denken wir daran, daß die päpstliche Kapelle in Rom immer die alte Musik bewahrt und so einzelnen Verständnisvollen die Möglichkeit ihrer Kenntnis erhalten hatte. Solcher Männer erstanden in Deutschland gleichzeitig mehrere. In der Romantikerstadt Heidelberg schaffte sich der Rechtsgelehrte Thibaut (1774—1840) ein „Singkränzchen", in dem er die alten Meister pflegte, für die er mit seiner 1825 erschienenen Schrift „Über Reinheit der Tonkunst" eine bedeutsame Werbetätigkeit entfaltete. In größerem Rahmen wirkte Kaspar Ett (1788—1847) in München, wo er 1816 seine Organistentätigkeit an der Hofkirche mit einer Aufführung von Allegris berühmtem „Miserere" begann. Seitdem König Ludwig I. sich für die klassische Kirchenmusik begeisterte, wurde München ihre erste Pflegestätte. Neben Ett, der auch sein eigenes Schaffen von den alten Vorbildern befruchten ließ, wirkte vor allem der Hofkapellmeister Aiblinger (1779—1867), der die Alten in Italien studiert hatte.

Bald aber übernahm Regensburg die Führung, wo mit dem frommen Bischof Joh. Mich. Sailer ein allem Aufklärertum abholdes, von mystischer Glaubensglut erfülltes katholisches Leben aufblühte. Hier fand der heilige Eifer Karl Proskes (1794—1861) ein fruchtbares Betätigungsfeld. Seine von Sailer befürwortete Denkschrift über den Verfall der Kirchenmusik erwirkte vom König Ludwig 1830 eine Verfügung, wonach „zur Erhebung des Gottesdienstes der Chorgesang und die Chormusik in den Kirchen, vorzüglich den Domkirchen, nach dem älteren, guten Stile wieder herzustellen" sei.

Digitized by Google

Proske entfaltete eine bewundernswerte Tätigkeit als Sammler der alten Musik. Die von ihm zusammengebrachte Sammlung von über 1200 Druckwerken und Manuskripten umfaßt über 36 Tausend Kompositionen aus dem 15. bis 17. Jahrhundert. Für den Geist seiner Arbeit zeugt der an das beste „Nazarenertum" gemahnende Zug, daß er in Rom die alten Handschriften zuweilen kniend abgeschrieben habe (Kienle a. a. O. S. 333). Durch treffliche Neuausgaben („**Musica divina**", 4 Bände, 1853—1863) sorgte er für das Bekanntwerden dieser vergessenen Musikschätze in weiteren Kreisen. Joh. G. Mettenleiter (1812—1858) und der Regensburger Domkapellmeister Jos. Schrems (1815—1872) verpflanzten seine Bestrebungen ins praktische Musikleben.

Fehlte dieser ersten Reformbewegung der Kirchenmusik jeder agitatorische Charakter, so wurde das mit einem Schlage anders, als der bayerische Pfarrer Franz Witt (1834—1888) im Jahre 1867 den Cäcilienverein gründete. Um das Wirken dieses Vereins gerecht zu würdigen, muß man bedenken, einmal wie schlecht es zuvor um die Kirchenmusik stand, sodann daß es sich im Grunde mehr um eine kirchliche, als um eine musikalische Angelegenheit handelte. Es war wirklich sehr schlimm, und auch außerhalb der Kirche stehende Männer, z. B. Mendelssohn und Wagner, nahmen Ärgernis an diesen vielfach aus Opernbruchstücken zusammengestoppelten Messen mit Bravourarien, liederlichster Textbehandlung und lärmender Instrumentalbegleitung. Besonders übel sah es auf den kleinen Dörfern aus, wo „deutsche Messen von möglichst geringhaltigem Texte wessenbergischen Ursprungs mit ebensolcher Musik" gesungen wurden. Daß von musikalischer Seite her allein nichts auszurichten war, zeigt das Beispiel K. M. v. Webers, der sein Amt an der Dresdener Hofkirche in frömmstem Sinne auffaßte, sicher auch auf gute Musik hielt, aber dennoch eigentliche Kirchenmusik nicht erreichte.

Es ist das unleugbare Verdienst des Cäcilienvereins, in weitesten Kreisen das Gefühl für die Unwürdigkeit der vorhandenen Musik geweckt und die Notwendigkeit einer Reform zur weitverbreiteten Überzeugung gemacht zu haben. Verdienst des Cäcilienvereins ist es ferner, daß heute auch an kleinsten Orten der katholische Gottesdienst den liturgischen Vorschriften getreu ausgeführt wird, daß der gregorianische Choral eifrige Pflege findet und wenigstens an größeren Orten auch die Werke der alten Meister vielfach aufgeführt werden. Die in ihrem Gehalt liederliche und theatralische Musik ist verdrängt und neue Kompositionen dieser Art gelangen nicht mehr zur Aufführung.

Muß man so vom rein kirchlichen Standpunkt aus das Wirken des Cäcilienvereins im höchsten Grade verdienstlich finden, so handelt es sich doch hier um eine Kunst; es müssen also auch künstlerische Maßstäbe an das Wirken des Vereins angelegt werden. Hier wird das Urteil nicht so günstig sein. Daß ein großes Komponieren anhub, in dem von echt künstlerischem Geiste wenig zu spüren ist, wo das ganze Schaffen einen mehr handwerks-

Digitized by Google

mäßigen Charakter hat, könnte man als eine vielleicht unvermeidliche Begleiterscheinung auffassen. Bedenklicher war, daß der Cäcilienverein weit über die kirchlichen Vorschriften hinaus Stilforderungen aufstellte, die naturgemäß zuletzt im Formalen stecken bleiben mußten. Denn wären es Forderungen an den Geist, so hätte es nicht vorkommen können, daß eine Messe eines der besten cäcilianischen Komponisten, Mitterer, obendrein Vizepräses des Vereins, vom „Katalog" zurückgewiesen wurde. Es ist doch wohl anzunehmen, daß ein Mann, der so zahlreiche als echt kirchlich anerkannte Werke geschaffen hat, nicht plötzlich vom Geist der Kirchlichkeit verlassen wird. Dieses eine Beispiel kennzeichnet den Charakter des „Katalogs", in dem die als kirchlich anerkannten Kompositionen aufgezählt werden. Ärgere Beckmesserei ist kaum jemals getrieben worden.

Indessen scheint diese Kampfzeit mit dem Siege der Bewegung abgeschlossen zu sein. Die maßgebenden Stellen betonen immer stärker das Künstlerische und wehren dem bloß ehrsamen Handwerk. Da wird es aber auch für die außerhalb der Kirche stehenden Musikerkreise endlich Zeit, dem vielen Wertvollen, was hier geschaffen worden ist, erhöhte Beachtung zu schenken. Zu einem „vornehmen" Übersehen ist kein Recht, wo viele dieser Kompositionen eine Verbreitung und damit eine praktische Wirksamkeit gefunden haben, der nur die einzelner Opernwerke verglichen werden kann.

Franz Witts knorrige Persönlichkeit prägt auch den besten unter seinen zahlreichen Kompositionen (Xaveriusmesse, Lamentationen) einen eigenen Stempel auf. Nicht als Komponist, wohl aber als allgemein geachteter Forscher und Herausgeber wirkte der spätere Präses des Cäcilienvereins F. X. Haberl (1840—1910), dem auch die Gründung der Kirchenmusikschule in Regensburg zu danken ist, die sich Weltruf erworben hat. Dagegen war Michael Haller (1840—1915) ein in allen Sätteln gerechter Komponist, der eine kontrapunktische Meisterschaft, die ihm eine selbst Kenner täuschende Ergänzung des verlorenen dritten Chores in sechs zwölfstimmigen Kompositionen Palestrinas erlaubte, mit fein geschwungener und leicht eingänglicher Melodik vereinigte, dank der einzelne seiner deutschen Marienlieder zu Volksliedern des katholischen Volkes geworden sind. Hört man, daß eine seiner leichten, aber darum nicht seichten Messen in 37 Auflagen vorliegt, so mag man daraus schließen, wie viele Tausende diese Komposition gesungen haben, wie viele Millionen durch sie im Gottesdienst erbaut worden sind. Danach muß man die volkserzieherische Kunsttätigkeit dieses abseits unseres lauten Kunstlebens wirkenden Musizierens einschätzen. — Unverkennbare Begabung für das volkstümliche geistliche Lied bezeugen auch die Marienlieder des Beuroner Benediktiners J. Johner.

Viel moderner wirkt der Tiroler Ignaz Mitterer (geb. 1850), eine dramatische Natur mit sinnlich blühender Melodik. Seine „Missa in Ascensione Domini" wird von Karl Weinmann, dessen treffliche Geschichte der „Kirchen-

Digitized by Google

musik" (Kempten 1915) ein sicherer Führer durch die kaum übersehbare Fülle der cäcilianischen Literatur ist, begeistert gepriesen. Mitterers Responsorien für die Karwoche stellt derselbe Forscher, der als jetziger Direktor der Regensburger Musikschule der zuständigste Beurteiler ist, noch über die berühmte Vertonung derselben Stücke durch Ingegneri. Auch in deutschen Liedern — übrigens auch etlichen weltlichen Chorwerken — und orchestrierten Messen hat sich Mitterer meisterlich bewährt.

Für die kirchliche Orchesterkomposition ist Breslau eine bedeutende Pflegestätte gewesen. Schon als im allgemeinen recht üble Verhältnisse herrschten, hatten Jos. J. Schnabel (gest. 1831) und B. Hahn (gest. 1852) hier eine würdige Haltung gewahrt. Moritz Brosig (1815—1887) wurde dann der gefeiertste Vertreter der neueren Instrumentalmesse, wenn er auch gelegentlich mit den liturgischen Forderungen in Widerstreit gerät. Auch sein Nachfolger Max Filke (geb. 1855) bewegt sich erfolgreich auf dieser Bahn. — Daneben hat sich St. Gallen einen guten Ruf erworben. Hier wirkten nacheinander als Domkapellmeister der melodienreiche Josef Greith, der den Schweizern mit seinem „Rütlilied" einen Volksgesang gegeben hat, und sein als Kirchenmusiker bedeutenderer Sohn Karl Greith (1828—1887), der seine musikfreudige Natur in echt volkstümlichen Marienliedern und festlich prächtigen Instrumentalmessen auslebte. Sein Nachfolger J. G. E. Stehle (1839—1905) ist durch seine Oratorien „Cäcilia" und „Frithjofs Heimkehr" und seine Chorwerke auch im weltlichen Konzertsaal rühmlich bekannt geworden. Der ihm in der Stelle folgende Jos. Scheel hat als Dirigent und Komponist der alten Benediktinerstätte ihren Ruf zu wahren verstanden. Auch er hat ein bedeutendes Chorwerk „Ahasver" geschaffen.

Neuerdings tritt auch eine Wiener Gruppe immer bedeutsamer hervor, seitdem sie sich in der „Musica divina" eine eigene Zeitschrift und in Klosterneuburg eine Kirchenmusikschule geschaffen hat. Die alte österreichische Melodiefreudigkeit drängt doch immer auch zum Instrument; die Überlieferung der Kirchenmusik der Klassiker ist hier lebendiger geblieben, und Bruckners Kirchenmusik, so widerspenstig sie sich gegen den für ihre musikalische Überfülle allzu engen Rahmen des Gottesdienstes erweist, ist doch zu bodenständig, als daß sie ohne Einwirkung bliebe. So regen sich in diesen Komponisten wie Vinzenz Goller (geb. 1873) und Max Springer (geb. 1877) vielversprechende neue Kräfte. Auch der Böhme Ad. Rihovsky (geb. 1871) ist in diesem Zusammenhange zu nennen. Inwiefern für diese Richtung die Anregungen Franz Liszts noch fruchtbar sein werden, muß die Zukunft lehren. Zwar gehen seine „Graner Festmesse" und die „Krönungsmesse" über den liturgischen Rahmen hinaus, aber viele kleine Stücke und die eigenartige Missa choralis sind nicht nur von hoher Schönheit und einer seltenen Andächtigkeit, sondern auch voll besonderer stilistischer Werte, die bislang noch vereinzelt stehen.

Digitized by Google

Aus der Fülle der sich aufdrängenden Erscheinungen greifen wir nur noch einige heraus. Da ist der großzügige, aus quellender musikalischer Fülle schaffende Peter Griesbacher (geb. 1864), der gleich dem jung verstorbenen Ludwig Ebner die Orgel zu bedeutsamer, selbständiger Mitwirkung heranzieht. Ebner erweist sich darin als treuer Schüler Joseph Rheinbergers (1839—1901), der, als Orgelmeister allgemein anerkannt, auch als Vokalkomponist zu viel stärkerer Wirksamkeit gelangt wäre, wenn ihm nicht die damalige Engherzigkeit der führenden Cäcilianer so viele Hemmnisse in den Weg gelegt hätte. Ähnlich ist es dem Österreicher Jos. Ev. Habert (1833—1896) ergangen, dessen Gesangskompositionen freilich durch herbe Strenge der Volkstümlichkeit widerstreben, während seine Orgelwerke sich wachsender Verbreitung erfreuen.

Der durch seine Oratorien allgemein bekannte Vlame Edgar Tinel (1854—1912) mag mit seinen großzügigen, alle Mittel der weltlichen Musik in Anspruch nehmenden Kirchenkompositionen um so eher zu Frankreich hinüberführen, als sein allerdings ganz im Franzosentum aufgegangener Landsmann Cesar Franck (1822—1890) hier einer ernsteren Auffassung der Kirchenmusik den Weg ebnete. Sein geistiger Nachfolger Vincent d'Indy (geb. 1851) hat dann in Gemeinschaft mit dem als Herausgeber bewährten Charles Bordes (1863—1909) und dem hervorragenden Organisten F. A. Guilmant (1837—1911) eine Schola Cantorum (1894) gegründet, die eine ähnliche Richtung verfolgt wie der deutsche Cäcilienverein. Überhaupt sind diese Bestrebungen jetzt zu einer Weltbewegung geworden, zumal seit Papst Pius X. in seinem mehrfach erwähnten Motu proprio vom 22. November 1903 verlangt hat, daß die darin gegebenen Anweisungen als ein „Rechtsbuch der Kirchenmusik" zu gelten haben. Schon vorher war auch in Italien durch Lorenzo Perosi (geb. 1872), der durch die Regensburger Schule gegangen ist, die Reformbewegung in Fluß geraten. Er ist übrigens weniger durch seine die Dreistimmigkeit bevorzugenden, durchweg einfachen Kirchenkompositionen, als durch seine geistlichen Oratorien („Passion", „Verklärung Christi" und „Auferweckung des Lazarus") bekannt geworden, die eine starke Beeinflussung durch Bach und Wagner aufweisen. Da er gerade im Verlauf dieser Erfolge zum Leiter der Sixtinischen Kapelle ernannt worden ist, darf man wohl folgern, daß sich die Kirche auch einer starken Befruchtung ihrer liturgischen Musik durch die moderne Kunst nicht widersetzen wird, sofern nur ihren liturgischen Forderungen Genüge geschieht.

Digitized by Google

Zwölftes Buch

Die Musik seit Richard Wagner

Erstes Kapitel

Die Triebkräfte des „modernen" Musiklebens

Richard Wagner gehört zu den wenigen Erscheinungen der Kunstgeschichte, die einen wirklichen Markstein in der Entwicklung bilden, an dem seither kein Musiker vorbeigehen kann, ohne zu ihm Stellung zu nehmen. Fast noch mehr ist das Musikempfangen durch Richard Wagners Auftreten beeinflußt und durch die Ansprüche, die er für das Kunstwerk, zunächst das seinige, innerhalb des Gesamtlebens erhebt, bedingt. Das überrascht insoweit, als Wagner nur das Gebiet des Musikdramas angebaut hat. Es ist denn auch nur zum geringeren Teil die Wagnersche Musik an und für sich — die Art ihrer Thematik, die Führung der Melodie, die Orchesterfarbe —, auf der dieser starke Einfluß beruht. In viel höherem Maße liegt es an ihrem poetischen Gehalt. Aber auch hier ist es nicht der eigentliche Inhalt im gewöhnlichen Sinne des Wortes, auch nicht etwa die Art der Textbehandlung, sondern das, was Wagner selber meinte, wenn er der Poesie die männlich zeugende Kraft in seinem Allkunstwerke zuteilte. Es kam ihm also auf die Gestaltung von Ideen an. Darum erscheint uns das Kunstwerk Richard Wagners nicht nur dank dem zeitlichen Zusammentreffen mit Franz Liszt als Einheit mit der sinfonischen Dichtung. Nehmen wir hinzu, daß gleichzeitig die gesteigerte Pflege und wahrhaft volkstümliche Wirkung der Beethovenschen Sinfonie einsetzte, mit der Wagner ja auch sein Kunstwerk in engen Zusammenhang brachte, so erkennen wir als tiefliegendes Neues die Veränderung des geistigen Verhältnisses zur Musik.

Digitized by Google

Nicht um die Musik als solche zu bereichern oder auf neue Wege zu führen, griff die sinfonische Dichtung zu Programmen. Die innerste Triebfeder zu ihrem Entstehen ist vielmehr das Verlangen, die Musik zur Trägerin von Ideen zu machen, durch die Musik diesen Ideen Gehör in der Gesamtheit zu verschaffen: also auf die Weltanschauung, auf das Gesamtgefühl der Zeit einzuwirken. Auch die Musikdramen Richard Wagners sind in diesem Sinne Weltanschauungskunst, und ihr Schöpfer wollte in diesem höchsten Sinne Erzieher des Menschengeschlechts sein, wie ja schon aus seinen programmatischen Schriften hervorgeht. Es ist hier ein viel zu enger Rahmen, um auf dieses Problem der Kunst und der Musik insbesondere als Gestalterin, aber auch als Gestaltung der Gesellschaft einzugehen. Der Geschichtsschreiber der Musik als Kunst muß sich da um so eher zurückhalten, als durch die Einstellung einer von vielen Kräften bedingten Entwicklung auf einen einzigen Gesichtspunkt doch eine Einseitigkeit der Beurteilung und, was schlimmer ist, eine zu niedrige Einschätzung der zwar geheimnisvollen, aber doch entscheidenden Macht der genialen Persönlichkeit verbunden wäre, wie das ungemein anregungsreiche und in manchem Betracht dankenswerte Buch „Das deutsche Musikleben" von Paul Bekker (Berlin, 1916) bezeugt.

Immerhin wird jeder, der im Künstler nicht ein künstliches Gemächte, sondern einen in seinem Volke und seiner Zeit wurzelnden Vollmenschen sieht, auch die Schöpfung eines solchen Mannes nicht als ein vom übrigen Leben losgelöstes und außerhalb seiner Bedingungen stehendes Gebilde ansehen können. Da der Künstler ein Teil der Gesellschaft ist, wirkt diese auf ihn selbst und damit auch auf sein Werk ein und umgekehrt. Wir haben Beethoven und sein Kunstwerk aus der durch die französische Revolution herausgewachsenen Zeitstimmung erwachsen sehen; wir sagen wohl richtiger, aus allen jenen Kräften und Wünschen der Menschheit, deren gewaltigster und äußerlich einschneidendster Ausdruck die französische Revolution geworden ist. Daß Beethoven selbst eine Einsamkeitsnatur war, ändert nichts an der Tatsache, daß er mit seiner Kunst doch zu einer viel weiteren und jedenfalls anderen Gesellschaft sprechen wollte, als die Musiker vor ihm. Für ihn sind die Standesunterschiede aufgehoben, die Kirchenwände sind gefallen; er wendet sich an den Menschen schlechthin. Und vor dieser Menschheit entwickelt er, dichtet er in Tönen das hohe Menschheitslied des Hindurchdringens zur Freiheit. In derselben Zeit, in der Schiller aus dem Theater einen Tempel machen wollte, nicht etwa, um im gewöhnlichen Sinne zu predigen, sondern um eine Stätte zu haben, an der die Gesamtheit sich emporhob und emporläuterte, schafft auch Beethoven in seinen Sinfonien eine Kunst, für die der riesige Konzertsaal als Versammlungsstätte der Gesamtheit der natürliche Rahmen ist. Ihm wird also der Konzertsaal im gleichen Sinne zum Tempel, wie für Schiller das Theater und wie auch nachher wieder für Wagner die Festspielbühne.

Digitized by Google

Es versteht sich von selbst, daß die Inhalte einer Kunst, zu der so die Gesamtheit als Zuhörer, also als Nachschaffender und damit als Mitgestalter aufgerufen wird, diesen allmenschlichen Charakter haben müssen. Die Folge davon ist, daß die Kunst zu einer Erscheinung des allgemeinen Lebens und damit natürlich in ganz anderem Maße in die Gesamterscheinung dieses Lebens hineingezogen wird, als wenn sie nur der Unterhaltung und Erbauung einzelner Ausschnitte desselben dient. Freilich, wo sich der Künstler selber schon in der Welt des Schönen bewegt, wird er selbst, wenn ihm sein Werk vollkommen gelingt, nur für seine Person sein Ideal verwirklichen können. Je weiter der Kreis derer ist, die er in der Gestalt der sein Kunstwerk aufnehmenden Gemeinde zur Mitwirkung aufruft, um so seltener wird sich die ideale Forderung für diese Gesamtheit erfüllen. Selbst die unvergleichliche Tatnatur eines Richard Wagner mußte sich da zum Verzicht entschließen und statt an eine Umgestaltung des ganzen Theaters, wie sie ihm ursprünglich vorschwebte, an eine Ausnahmeerscheinung im Leben denken und deshalb sich auf Festspiele an besonderen Festtagen an einem in festlicher Stimmung aufzusuchenden Festorte beschränken. Eine solche Beschränkung liegt aber nicht in der Macht des Künstlers, sobald sein Werk von ihm losgelöst ist; dann besitzt es die Gesellschaft und versucht es sich zu eigen zu machen, ohne von den ihr sonst wichtigen Einrichtungen abzulassen. Es gibt eben in keiner Hinsicht ein l'art pour l'art; die Kunst ist niemals um ihrer selbst willen da, die Gesellschaft auch nicht um der Kunst willen. Vielmehr wird die Gesellschaft, wenn sie eine Kunst für sich brauchen kann, die notwendigsten Voraussetzungen für die Erstellung dieses Kunstwerkes erfüllen, andererseits aber es sich anpassen. Damit ergeben sich neue Reibungsnotwendigkeiten innerer und äußerer Art.

Die Beethovensche Sinfonie bringt, wie das Wagnersche Musikdrama und die sinfonische Dichtung mit ihrer idealen Forderung der Gesamtheit als Zuhörerschaft zunächst eine ungeheure Vergrößerung des Musikkreises. Alle diese Formen stellen damit ganz andere Raumbedingungen, und es ist nur die logische Folge, daß auch die Aufführungsbedingungen im engeren Sinne wachsen. Damit aber ist die Verwirklichung eines solchen Kunstwerkes an jene Orte gebunden, wo diese Bedingungen erfüllt werden können. Es muß ein großes Orchester, eine leistungsfähige Vereinigung von Sängern und Chören, es müssen Konzertsäle und Theater vorhanden sein, um diese Werke wiedergeben zu können. Wir müssen also von einer Verstädterung des Musiklebens sprechen und dürfen dabei doch nicht übersehen, daß damit die Musik von einigen ihrer natürlichsten Nährquellen entfernt wird. Der innige Zusammenhang mit Natur- und Volksmusik wird zerrissen. Wenn in der neueren Musik die Betonung der Naturstimmung und des charakteristischen musikalischen Volksmotivs zugenommen hat, so beweist das keineswegs das Gegenteil, sondern bestätigt nur die Erfahrung, daß sich

Digitized by Google

die Sehnsucht nach einem uns nicht von selbst zufallenden Gute viel bewußter und betonter äußert, als ein natürliches damit Verwachsensein. Die innere künstlerische Befruchtung aber ist im letzteren Falle viel stärker und ergiebiger.

Diese Beschränkung auf die Stadt beeinflußt aber auch für die Idee des Künstlers die Zusammensetzung der Gesellschaft. Der Bauer scheidet aus, darüber hinaus das ganze auf ländlichen Bedingungen aufgebaute Leben; auch das für die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts so wichtige Adelshaus fällt weg. Daß die Kirche, wenigstens lange Zeit hindurch, als belebende Kraft für das Musikleben ausgeschieden ist und wie die katholische Kirche in den letzten Jahrzehnten wieder eingewirkt hat, ist im vorangehenden Kapitel dargelegt worden. Wie sich die Verhältnisse der Kirche in Bezug auf die Kunstpflege im republikanisch gewordenen Deutschland entwickeln werden, ist vor der Hand noch nicht abzusehen. Von den älteren Kräften sind auch die fürstlichen Höfe als Auftraggeber und damit (wenn auch in bescheidenem Maße) Bestimmer der Kunstart durch den Zusammenbruch des Deutschen Reiches und Österreichs im Weltkriege ausgeschieden. Eine gewisse Ausnahmestellung behaupten freilich auch heute noch einige Fürstenhäuser. Es darf hier an die hochherzige Stiftung des Fürsten Lippe-Detmold erinnert werden, der aus eigenen Mitteln in Bückeburg das Fürstliche Institut für Musikforschung begründet hat, eine Zentralstätte der Forschung auf deutschem Boden. Sodann hat Fürst Fürstenberg die alten Kunstbestrebungen seiner Familie wieder aufgegriffen: unter seinem Schutze fand im Juli 1921 ein Kammermusikfest statt, das der Förderung der Kunst der Jungen galt, eine Einrichtung, die, wie ein zweites Fest (1922) zeigt, zu einer dauernden gemacht werden soll. Im allgemeinen waren aber die deutschen Fürstenhöfe auch vor der Revolution fast nur mehr Geldgeber und erhielten wenigstens für die Oper ein schwaches Abbild des Mäzenatentumes in den Zeiten des Absolutismus. Auf welche Weise in Gegenwart und Zukunft der Ausfall der höfischen Geldunterstützungen, wie die ins Maßlose gestiegenen Unkosten für die Aufrechterhaltung der Operntheater überhaupt gedeckt werden sollen, entzieht sich vorläufig noch jeder Beurteilung, wenn auch der Grundsatz allgemein anerkannt worden ist, die Kosten auf Staat und Gemeinde zu verteilen, soweit sie die Theater selbst nicht aufzubringen imstande sind. Wieviel Idealismus nun auch die eine oder andere Staatstheaterleitung beseelen mag: damit, daß die Gemeinden und die Staatsregierungen, diese neuen Mächte des gesellschaftlichen Lebens, zu Geldgebern an die Theater werden, ist aller Wahrscheinlichkeit nach, wie unsere wirtschaftliche Lage nun einmal geworden ist, der verhängnisvolle Schritt getan, der in eine viel schlimmere Abhängigkeit führt, als Hof, Adelshaus oder Kirche sie jemals bedeutet hatten. Denn am Ende dieses Weges steht überall das Geschäft und damit der Geschäftsmann. Es schiebt sich der Unternehmer ein, der

Digitized by Google

die Auslagekosten für die Erstellung eines Kunstwerkes wagt, in der Hoffnung, genügend Leute zu finden, die für das Anhören dieses Kunstwerkes ein Geldopfer bringen, so daß die Summe ihrer Zahlungen das angelegte Kapital überschreitet. Damit sind wir in die üble Lage geraten, daß das Angebot an Kunst nicht mehr bestimmt wird durch die Kunstfreudigen, sondern durch die Zahlungsfähigen. An einzelnen Orten hat man versucht, das zu einer chronischen Erscheinung erwachsene Defizit der Theaterkassen durch die Begründung von sogenannten Theatergemeinden (entsprechend auch Konzertgemeinden) zu bannen: eine bürgerliche Gemeinschaft verpflichtet sich zum Besuche einer Anzahl von Vorstellungen, wodurch dem Theater wenigstens die Lebensmöglichkeit gegeben wird. Ob die nicht ganz analoge Erscheinung im Konzertleben sich nicht am Ende als asoziale Maßnahme gegenüber den noch aufstrebenden jungen Künstlern erweisen wird, bleibt auch heut noch, nachdem die Einrichtung bereits einige Zeit bestanden hat, abzuwarten: der Unternehmer, mag er sich nennen, wie er wolle, wird naturnotwendig anerkannte Künstler in erster Reihe verpflichten und die erst beginnenden ausscheiden müssen, wenn er die Teilnahme des Publikums rege erhalten will.

Die früher geschilderten Verhältnisse werden um so verhängnisvoller werden, je weitere Kreise der Unbemittelten dank der sozialen Erziehung von Kunstverlangen erfüllt und die mehr und mehr verarmenden Angehörigen des gebildeten Mittelstandes vom Theaterbesuche ausgeschlossen werden. Es ergibt sich also eine neue Kunstpolitik mit dem Bestreben, die Gesellschaft als Ganzes zur ausschlaggebenden Macht für das Kunstangebot an diese Gesellschaft zu machen. Das Ziel ist der Staat als Kunstanbieter. Damit wäre natürlich nur eine finanzielle Lösung, nicht aber eine künstlerische gefunden; denn das Kunstangebot würde dann eine politische Machtfrage werden. Als Zwischenstufe treffen wir überall auf Erscheinungen, die man als „Organisation der Konsumenten" bezeichnen könnte. Es schließen sich die Gleichgerichteten zusammen, um die ihnen entsprechenden Kunstaufführungen zu ermöglichen. (Hier sind kunstkulturelle Verbände anderer Art wie die Theatergemeinden gemeint, etwa die Goethebünde, die Gesangvereine einzelner Gesellschafts- oder Berufsgruppen usw.). So wertvoll alle diese Unternehmungen sind, zeigt sich doch überall als Folge eine Verminderung der künstlerischen Freiheit, eine Einschränkung der Macht der neuen genialen künstlerischen Persönlichkeit, weil deren Schaffen niemals im Verlangen einer vorhandenen Gesellschaft liegen kann. Dazu ist sie eben zu neu. Beethovens Sinfonien wären von den Zeitgenossen Beethovens niemals gefordert worden; sie sind erst ein halbes Jahrhundert später für die Menschheit wirklich ein Bedürfnis geworden. Es frägt sich aber, ob dann diese Sinfonien wirklich entstanden wären, ob der Künstler den Widerstand der Mühe überwunden hätte, die in der schweren Arbeit der äußeren Gestaltung eines innerlich fertigen Werkes liegt.

Digitized by Google

Aber wie dem auch sei, die Kunst hat doch aufgehört, eine Angelegenheit einzelner Gesellschaftskreise, ein bloßes Verschönerungsmittel der Lebensführung zu sein. Sie ist eine Lebenskraft, damit einbezogen in die Lebenskämpfe, ein unlösbarer Teil der Weltanschauung und damit eine Waffe in derselben.

Läßt sich so eine charakteristische Entwicklungslinie herausarbeiten, so führt sie doch zu keiner Musik von einheitlichem Charakter, wie sie fast allen früheren Zeitaltern eigen war. Vielmehr setzt gerade mit Beethoven die Vielgestaltigkeit unseres Musiklebens ein, die seither immer mannigfaltiger geworden ist. Das liegt zum guten Teil am geistigen Charakter der oben geschilderten Entwicklung. In je innigere Verbindung die Musik mit der Weltanschauung und der Lebensbetätigung getreten ist, um so mannigfaltiger muß sie werden in einem Zeitalter, in dem die verschiedensten Weltanschauungen und Lebensformen nebeneinander Geltung haben, in dem alle gesellschaftlichen Bildungen im Flusse sind. Es besteht nach wie vor neben dem Verlangen, in der Musik den Ausdruck der neuen Zeitideen zu finden, die Freude an ihr als tönend bewegter Form. Den gewaltigen Gesellschaftsbildungen der Gegenwart, ihren Massenorganisationen und damit Massengefühlen, steht gegenüber die Absonderung des auf sein Persönlichstes eifersüchtig bedachten Einzelnen, dem die Musik das Ausdrucksmittel seiner Einsamkeit in der Welt ist. Die alten Gesellschaftskreise des gebildeten Bürgertums, die sich im 17. und 18. Jahrhundert zum Collegium musicum, im 19. zu den Orchester- und Chorgesangvereinen geeinigt haben, stehen heute noch in voller Lebendigkeit. Der ungeheuren Macht des in größten Formen Musizierens in Sinfoniekonzerten gegenüber empfinden wir in steigendem Maße als dringendes Gebot, die Hausmusik zu fördern, was doch eine Pflege der kleinen Formen der Geselligkeit bedeutet. Neuerdings haben Bestrebungen auch in Deutschland eingesetzt, Hauskonzerte in künstlerisch vollendeter Form zu schaffen: der Künstler musiziert vor einem eingeladenen Kreise. Diese Form des Konzertes vor einer beschränkten Öffentlichkeit hat sich in England und Amerika bereits seit manchem Jahrzehnt eingebürgert. Sie stellt sich als eine keineswegs einwandfreie Lösung des immer verwickelter werdenden Problems unseres Konzertwesens dar, da sie sich ja von vornherein vor der Masse der Musikverlangenden abschließt. Immerhin liegen hier Entwicklungsmöglichkeiten, die auch zur Befriedigung jener führen können.

Die musikalische Entwicklungsgeschichte selber hat dieses Nebeneinander begünstigt. Wagner betrachtet sich als unmittelbaren Fortsetzer Beethovens. Zwischen die gewaltige Öffentlichkeitskunst beider hineingeschoben aber liegt die Periode der Romantik und des Klassizismus, für die das Musizieren in kleinen Formen voll intimsten Stimmungsgehaltes besonders charakteristisch ist. Auch in rein musikalischer Hinsicht er-

Digitized by Google

halten wir eine Mannigfaltigkeit, wie nie zuvor. Bis in die Zeiten unserer Klassiker wird eigentlich immer nur „zeitgenössische" Musik gepflegt, die durchweg mit den Menschen zu Grabe sinkt, für die sie geschaffen worden ist. Seither ist es anders. Die große Musik der Haydn und Mozart wirkt noch heute mit voller Lebendigkeit, Beethoven steht neben uns wie unser Bruder, Schubert ist unser Wandergenosse. Aber auch die charakteristischen Meister der romantischen Zwischenperiode, vor allen Schumann und Chopin, sind in ihrer intimen Musik nicht nur durchaus lebendig, sondern immer noch auch die Schaffenden anregende Kräfte. Aber wir müssen sogar noch weiter zurückgreifen. Johann Sebastian Bach übt heute eine viel lebendigere Wirkung aus, als jemals auf seine Zeitgenossen. Das hat sich auch darin gezeigt, daß zu Pfingsten 1921 in Ulm unter begeisterter Teilnahme das erste Bach-Fest auf schwäbischem Boden kurze Zeit vor dem Hamburger Feste abgehalten werden konnte. Händels Oratorien bieten noch immer eine gewaltigste Aufgabe für unsere Chorvereine. Neuerdings ist die Madrigalkunst und die alte Klaviermusik wieder belebt worden, und Palestrina hat nicht nur auf die katholischen Kirchenmusiker stilbildend eingewirkt. Da alle diese Musik zu lebendigem Klingen kommt, beeinflußt sie, länger geübt, wohl auch die Schaffenden von heute. Die Wissenschaft unterstützt mit allen Kräften diesen doch etwas alexandrinischen Sammlergeist unserer Zeit.

Auf der anderen Seite steht der kaum zu überschätzende Einfluß der Gewohnheit auf den Musikgenuß, wodurch der konservative Hang zur natürlichen Einstellung wird. Entgegen allen anderen Künsten bildet in der Musik für den nicht besonders vorgebildeten Empfänger das Neue nicht nur keinen Anreiz, sondern eine Erschwerung des Genusses, der sich dagegen mit der genauen Kenntnis eines Musikstückes auch für den Fachmann steigert. Dem Verlangen der Gesellschaft, den neuen Zeitinhalt in der Musik vermittelt zu erhalten, steht in dieser eigentümlichen Veranlagung des Musikhörens geradezu eine Naturmacht entgegen. Es entsteht daraus nicht nur ein gewisser Gegensatz zwischen Schaffenden und Verbrauchern, sondern auch eine eigentümliche Stellung der Musikkritik. Je schärfer die kritische Natur in einem Musiker ausgebildet ist, um so mehr wird er nach Mehrung der geistigen Macht der Musik streben. Gerade er will ja seine Kunst als Triebkraft am Räderwerke der Zeitentwicklung sehen. Er verlangt darum nach neuer Musik. Schon Liszt hat den „Allgemeinen Deutschen Musikverein" zur Pflege der „fortschrittlichen" Richtung in der Musik ins Leben gerufen. Der Kritiker als Verstandesnatur sieht die Kunst im Verhältnis zum Zeitgeist. Ob er diesen bekämpft oder zu fördern strebt, ist gleichgültig, jedenfalls betrachtet er die Kunst auf ihren Gehalt an diesem Zeitgeiste, auf ihre Modernität. In steigendem Maße ist das Wort „modern" zu einem Werturteil und die „musikalische Moderne" zu einem Schlagwort geworden. Bevor wir uns den einzelnen Erscheinungen zuwenden, müs-

Digitized by Google

sen wir darum die Frage beantworten: **Was heißt musikalische Moderne?**

Das Wort: „Die Moderne" ist Mitte der achtziger Jahre aufgebracht worden (durch den Literaturgeschichtler Eugen Wolff); „modern" war damals schon ein Jahrhundert lang im Gebrauch. Es gibt genug Leute, die sarkastisch auf die Etymologie Mode-modern hinweisen und aus dem sprachlichen den gedanklichen Zusammenhang folgern: Modern ist, was Mode ist. Das stimmt aber höchstens für den geschmeidigen Verkäufer, der die Bedenken einer Käuferin über eine absonderliche Hutform durch den einen Satz siegreich entwaffnet: „Doch, gnädige Frau, das ist schön, denn es ist modern." Aber selbst hier bedeutet modern nicht das, was bereits Mode ist, sondern was Mode werden wird. Vielleicht bereits in vierzehn Tagen, aber immerhin, modern ist selbst hier ein Zukunftswert.

In viel höherem Maße bedeutet „modern" in der Kunst nicht ein Abhängen von augenblicklichem Brauch, sondern ein Eintreten für die Weiterentwicklung, für die Zukunft. Es gibt natürlich hier auch falsche Propheten. Sobald einer modern sein will, gehört er zu den letzteren. In der Kunst ist jede derartige Absicht, überhaupt alle Absicht Versündigung. Denn einziges und höchstes Gesetz ist die Wahrhaftigkeit. Der Künstler muß sich dem Kunstwerk hingeben mit seinem ganzen Sein, aber er darf nichts geben wollen, was nicht in ihm, was nicht sein ist. Es braucht einer keine reiche Natur zu sein, er hat nur wenig zu geben, aber er gibt das „von ganzem Herzen und aus ganzer Seele" — und damit ist er ein echter Künstler, wenn auch vielleicht auf kleinem und eng umschriebenem Gebiet. Ein anderer, vielleicht weit begabterer und an sich reicherer, verfällt dagegen der künstlerischen Lüge, weil er eine Ausdrucksform wählt, die er einem anderen als wirksam abgesehen hat. Ich brauche nicht erst zu sagen, daß auch in der Musik dieser Fall unendlich häufig ist. Wenn einer den aufwühlenden Eindruck, den Nietzsches Schaffen auf ihn gemacht hat, in seiner musikalischen Sprache ausdrücken will, und er tut das in unerhörten Wendungen, in Tonfolgen, die alles bisher Gehörte auf den Kopf stellen, so kann das der durchaus naturgemäße Ausdruck für den bisher ungeahnten Inhalt und damit durchaus künstlerisch echt sein. Wenn aber dann andere hingehen und diese Sprache auf ein harmloses Liebeslied übertragen, so ist das eben — gelogen und eine Sünde wider den Geist echter Kunst.

Hier ist also der Punkt, wo aus modern modisch wird. Im praktischen Leben liegt beides auch in der Musik sehr nahe beieinander und ist für den an der Oberfläche haftenden Blick oft nicht zu unterscheiden. Denn es sind natürlich gerade die auffälligen, leicht ins Auge fallenden Erscheinungsformen am echt Modernen, die zur Mode werden.

Mode beim Publikum, das plötzlich merkt, daß hier etwas ist, zu dem man sich bekennen muß, um vor den anderen etwas vorauszuhaben,

Digitized by Google

um eben „modern“ zu sein. Diese sehr häufige Art des Anhangs ist zumeist plumpeste Heuchelei; denn fast immer fehlt jedes innere Verständnis für die gepriesene Erscheinung. Die Erfahrung im „Fall Wagner“, zu dem es auch auf andern Kunstgebieten Seitenstücke gibt, hat zu der törichten, von Kunstspekulanten genährten Meinung geführt, daß dem heute abgelehnten Kunstwerk die Bewunderung von morgen sicher sei. Nun will man sich auf keinen Fall „blamieren“ und lügt lieber Bewunderung, als daß man sich der Gefahr aussetzt, rückständig erscheinen zu können. Diese hohle Bildungstümelei, durch die unser ganzes Kunstleben den Charakter der Verlogenheit und Unzuverlässigkeit bekommen hat, bringt es mit sich, daß auch für die Schaffenden die Begriffe modern-modisch, obwohl grundsätzlich verschieden, gleichbedeutend werden. Das ist weniger schlimm bei den Schwachen und Unselbständigen, die in der Gefolgschaft eines Großen unterzukommen suchen, als bei den Berechnenden. Und zwar nicht bei den materiellen Rechnern — diese halten sich an die für den Verkauf bewährte Schlagerware —, sondern bei den geistig Berechnenden, die wissen, daß in unserer Zeit ein jeder, der sich absonderlich gebärdet, Leute findet, die ihn für eigenartig halten und schon, weil er das Anerkannte meidet, als Neuerer preisen. Diese Art der Moderne ist sehr häufig und birgt für eine gesunde Entwicklung große Gefahren. Denn hier finden sich jene, die alles Äußerliche der Moderne, also bei der Musik die Form oder besser Formlosigkeit, schnell erfassen und entweder auf die Spitze treiben oder für die große Masse mundgerecht machen. Ein großer Teil der Kritik begünstigt diese Entwicklung durch die Erhebung der Eigenschaft des Modernseins zu einem Werte. Als ob etwas darum wertvoll sein müßte, weil es neu ist. Diese stete Forderung nach „Neuem“ bringt jenes haltlose Suchen, jene bunte Willkür in unsere neuere Kunstentwicklung, die auf dem Gebiete der angewandten bildenden Kunst zu so grotesken Sprüngen geführt hat, daß dadurch eine gesunde Erkenntnis sich Bahn brechen müßte.

So hängen Mode und Moderne also doch sehr viel zusammen. Während aber die Frage, was Mode ist, leicht zu beantworten ist, ist eine sichere Umgrenzung des Begriffs „Moderne“ sehr schwierig. Jede wahre künstlerische Persönlichkeit ist modern; denn jede echte Persönlichkeit ist in gewissem Sinne neu, ist eine erzieherische Kraft. Aber auch die stärkste Persönlichkeit ist nur für einen begrenzten Zeitraum modern, solange sie eben noch nicht vom Volke — im idealsten Sinne als Sammlung der nationalen Geisteskraft — aufgenommen und verarbeitet ist. Dann aber braucht dieselbe Persönlichkeit durchaus nicht in allen ihren Werken oder besser: nicht alle Werke derselben Persönlichkeit brauchen modern zu sein. In gewissen Grenzen kann aber auch ein einzelnes Werk eines Künstlers modern sein, während wir dem Künstler selber diese Bezeichnung nicht zusprechen mögen. Ja, ein und dasselbe Werk kann in gewisser Hinsicht modern sein, in anderer nicht.

Digitized by Google

Aus alledem ergibt sich für den Begriff des Modernen zweierlei: daß es ein durchaus relativer Wert ist und keineswegs mit dem dauernd Wertvollen zusammenfällt. Und zwar liegt die Beziehung nicht zwischen Schöpfer und Schöpfung, sondern im Verhältnis des Werkes zur Zeit der Entstehung. Für eine gewisse Zeit kann ein Werk an sich niederen Ranges, das später völliger Vergessenheit anheimfällt, von höchster Bedeutung für die Entwicklung werden, während das absolut Große für diese oft nicht von Bedeutung ist. Die Dichtungen der Lenz und Klinger waren für ihre Zeit viel moderner, als Goethes Meisterdramen „Tasso" und „Iphigenie". Beethoven ist für die formale Seite der Sinfonie eigentlich nur in der neunten modern; für ihren geistigen Gehalt ist er es in ungeheurer Weise. Mozart ist überhaupt kein „Moderner", oder nur insofern, als seine musikalische Persönlichkeit in ihrer Universalität und Liebenswürdigkeit unerhört war. Am schwierigsten wird die Frage, wenn wir sie in bezug auf Richard Wagner stellen. Nach der gewöhnlichen Auffassung des Begriffes Allkunstwerk — ich teile sie nicht — ist es in jeder Hinsicht Vollendung eines längst Gesuchten, nicht aber Anfang eines Neuen. Danach wäre Wagner kein moderner Künstler gewesen; wohl aber ein moderner Musiker durch sein Orchester und den Sprachgesang. Ein späteres Geschlecht empfand seinen Festspielgedanken als vorwärtsweisend. Vielleicht daß seine Auffassung des „Volkes" als kunstempfangender „Gesellschaft" sich schon in naher Zukunft als stilbildende Kraft erweist, also noch einmal modern wirkt.

Alles Modernsein ist also zeitlich begrenzt. Wir dürfen eigentlich gar nicht fragen: Was ist modern? sondern: Was ist heute, was ist für uns modern? Der Zeitgenosse vermag zwar unmittelbar den Lebensinhalt seiner Zeit wohl kaum zu erkennen; er kann aber auf ihn schließen aus den Lebenserscheinungen, die ja erst die Folge jenes inneren Gehalts sind. Wir haben zu Eingang dieser Untersuchung mehr das äußere Bild unseres Musiklebens gezeichnet und wollen jetzt versuchen, noch die innere Art des Musikempfangens festzulegen. Es kann sich dabei, der früher gekennzeichneten Vielfältigkeit unseres Musiklebens entsprechend, nicht um allgemeingültige Beobachtungen handeln; vielmehr wird sich scheinbar Widersprechendes gleichzeitig als charakteristische Zeiterscheinung aufdrängen.

Da ergibt sich zunächst eine zwiefache Steigerung unseres Sinnenlebens. Unser Blick ist durch die Erhöhung der Beobachtungsmittel zur scharf realistischen Betrachtungsweise geschärft; nach innen sind unsere Nerven empfindlicher geworden, sie schwingen bei viel leichterer Berührung mit. Das äußert sich in einer Differenziertheit des Empfindens, die in den verborgensten und intimsten Reizen und in zarten Sensationen schwelgt, dagegen den Äußerungen der Kraft und der Aufwühlung im Tiefsten ausweicht. Dann aber ist es selbstverständlich, daß, wie die nur leicht berührte Saite früher zu schwingen aufhört als die heftig angerissene, auch

Digitized by Google

diese Nerven, die auf jede Berührung antworten, schnellem Wechsel unterworfen sind und nicht lange nachhallen. Der Grieche hatte an der einen Theatervorstellung, die ihm überdies in den drei Teilen der Trilogie im Grunde nur einen Stoff gab, für das ganze Jahr genug. Er verlangte eine ungeheure Erschütterung, aber die wirkte dann auch lange nach. Die Moderne hat Angst vor der Gewalt der Tragödie, möchte aber an einem Abend in Überbrettlart die Sensationen aller Künste in kleinen Einzeldosen auskosten.

Diese hochgesteigerte Reizsamkeit bei Schaffenden wie Empfangenden bewirkt bei beiden eine sofort antwortende Gegenregung auf die feinsten und schnellsten Eindrücke, auf die flüchtigsten Impressionen, daher „Impressionismus". Wo, wie in Malerei und Zeichnung, die Hand des Künstlers fast so schnell arbeiten kann, wie das empfangende Nervensystem, und bereits die rascheste Skizze Art und Stärke des empfangenen Eindrucks nachfühlen läßt, fällt es diesem Impressionismus leichter, befriedigende Kunstgebilde zustande zu bringen, als in der Musik, bei der die von außen empfangenen Eindrücke nur wenig bedeuten wollen. Selbst jene Werke, die die Geräusche in der Umwelt, die ja gewiß Stimmungen auszulösen vermögen, nur aneinanderzureihen suchen, kommen hier um eine eindringlichere Kunstarbeit nicht herum. Diese aber widerspricht dem Flüchtigkeitscharakter des erregenden Eindrucks, und so können diese Dinge, wie etwa die Straßenrufe in Charpentiers „Louise", nur als aufgesetzte Helligkeitspunkte auf einem breit ausgemalten Hintergrunde wirken. Die Musik ist eben eine Innerlichkeitskunst, für die auch die beste Grammophonaufnahme niemals dieselbe Bedeutung haben kann wie die photographische Momentaufnahme in der Malerei.

Diese ganze Kunstart zieht also den schnellen Eindruck dem langsam ausgereiften Ausdruck vor. Aber während der Kunstempfänger die flüchtigste malerische Skizze beliebig lange betrachten und so das schnell empfangene und rasch geschaffene Kunstwerk in langsamem Genuß sich zu eigen machen kann, brauchen die redenden Künste, in denen die Wiedergabe einer solchen Impression am Hörer ebenso schnell vorübergeht wie in der Wirklichkeit beim Kunstschöpfer, andere Wirkungsmittel. Zur Raschheit des Kunsteindrucks kommt der Wechsel mit einer Vielheit von Eindrücken. Führt das einerseits, wo es sich darum handelt, die eine gleiche Stimmung zu erhalten, zu einem Aneinanderreihen zahlreicher gleichgerichteter Eindrücke, zu einer Art Pointillismus, bei dem dann das Verarbeiten zu dem einen großen Gesamteindruck dem Zuhörer überlassen bleibt, wie bei der pointillistischen Malerei das Herausfühlen einer Gesamtfarbe aus der Fülle der verschiedenen Punkteindrücke auf die Netzhaut, so wird man doch noch viel häufiger die Anreizung im Wechsel der Impressionen suchen. Und so führt die Feinnervigkeit viel eher zu einer Überreizung der Nerven, als die stärksten

Digitized by Google

Erschütterungen der tiefschürfenden und breit ausladenden Kunsteindrücke. Gerade diese gereizten Sinne brauchen schließlich die Aufpeitschung durch die allerstärksten oder wenigstens die fernliegendsten Eindrücke. Und so haben wir einerseits die Entwicklung zur Kinodramatik mit ihrem Hintereinander-Herpeitschen der verschiedensten Geschehnisse, andererseits das Aufsuchen verbogener und absonderlicher Abarten der Gefühle. Das Normale, Gesunde, Gewohnte reizt nicht. Es bedarf dazu des Exotischen, des Schauerlichen, Grotesken und Perversen. Die Liebe ist banal, nur die Erotik vermag Eindrücke zu erwecken. So führt schon diese innere Einstellung auf das Ungewöhnliche, nicht allgemein Gültige zu einem immer schrankenloseren Subjektivismus.

Neben dieser ausschließlich das persönliche Empfinden und Wollen als Gesetz anerkennenden Richtung behauptet sich die aus Taines Milieutheorie bekannte Auffassung, die in der Umwelt, in den von außen auf ihn eindringenden Einflüssen das wesentlich Bestimmende für das Schaffen des Künstlers sieht. Diese Richtung entspricht dem sozialen Geiste unserer Zeit, dem immer bewußter werdenden Gefühl der Masse. Es findet seinen Ausdruck in der Sehnsucht nach einer Stilkunst, die entsprechend dem Gemeinempfinden der Masse einen monumentalen Charakter tragen würde. In ihr müßte sich der Künstler aller persönlichen Willkür entschlagen, er dürfte nicht auf differenzierte Empfindungen ausgehen, auch nicht mit der raschen Empfänglichkeit eines für seine Art besonders günstig eingestellten Einzelwesens rechnen. Elementarste Gefühle in großzügig breiter Ausführung, alles geradezu aufs Typische gerichtet — das ist das Ziel dieser Kunst, die von der Masse, der Gesamtheit als Ausdruck ihres allen gemeinsamen Empfindens anerkannt würde und in der sich die Persönlichkeit des Künstlers nur in der Fähigkeit offenbaren könnte, diesem Gesamtwillen zum zwingenden Ausdruck zu verhelfen.

Die beiden entgegengesetzten Richtungen führten in der Ästhetik zum gleichen Ergebnis der Beseitigung des Begriffes eines absolut Schönen oder absolut Großen. Denn es kommt schließlich auf dasselbe heraus, ob man sagt: Es gibt kein absolut Schönes, sondern schön ist, was mir gefällt, oder ob der Spruch heißt: Es gibt kein absolut Schönes, sondern dieses ist nach Ort, Umgebung, Klima, Zeit und Sitte verschieden. Jedenfalls haben diese beiden Strömungen zu dem Doppelbild unserer Bestrebungen geführt: einerseits „Kunst für alle", man möchte oft sagen „Kunst für die Gasse", andererseits schrankenlosestes Ausleben der Persönlichkeit, leisestes Ausfließen der heimlichsten Wellenbewegungen innersten Empfindens, l'art pour l'art.

Während diese Monumentalität durch Wagners Kunstwerk schon zu einer Zeit ihren Ausdruck gefunden hat, als in den anderen Künsten (Freskomalerei, Plastik, historisches Drama) kaum ein Bestreben danach sichtbar wird, ringt die auf dieser Linie liegende Sinfonik noch schwer um An-

Digitized by Google

erkennung. Weder Bruckner noch Mahler (was hiergegen auch in Amsterdam, wo durch Mengelbergs planmäßige Arbeit eine Art von Hochburg der Mahler-Pflege geschaffen wurde, gesagt werden möge) sind „populär". Freilich wird man Beethovens noch immer steigende Wirkung und die stetig wachsende Bedeutung Bachs hierher rechnen müssen.

Die „Reizsamkeit" zeigt sich auch in der Musik, wie in den anderen Künsten, natürlich am ehesten in der Technik. Die immer mannigfachere Zerlegung des Orchesters in Einzelstimmen, die gesteigerte Ausnutzung der musikalischen Chromatik, Enharmonik und der Ausdrucksmittel der exotischen Musik entsprechen dem erhöhten Differenzierungsvermögen. Die starke Ausnutzung der Dissonanz, die Durchbrechung aller überkommenen Formen, der Verzicht auf Schlußsteigerung u. dgl. ist nur dort möglich, wo die Forderung des absolut Schönen nicht mehr erhoben wird.

Am folgenschwersten war der Impressionismus für das Gebiet des Liedes, das nicht nur die ihm natürliche geschlossene Form preisgibt, sondern auch auf die erschöpfende Gestaltung der Empfindung verzichtet und statt dessen jedem Stimmungswechsel nachjagt, der aus den Worten des Gedichts herauszuholen ist. Gerade weil hier die Impressionen nicht unmittelbar aus der Umwelt, sondern erst durch die Vermittlung eines bereits vorhandenen Kunstwerkes gewonnen werden, wirken diese Gebilde fast immer willkürlich und gekünstelt.

Ich habe das zeitlich eng Begrenzte des Begriffes „modern" und seine vielfache Rückgebundenheit mit dem Beobachterstandpunkt hervorgehoben, und so drängt sich die Frage auf: sind diese charakteristischen Erscheinungen unseres Musiklebens der letzten Jahrzehnte und Jahre heute noch modern oder sind schon wieder andere Kräfte am Werke?

Suchen wir zunächst ohne kritische Einstellung noch nach auffälligen Erscheinungen unseres Musiklebens! Es vermengt sich dem allgemeinen Zug nach öffentlichem Musizieren im größten Format ein ausgeprägter Hang zur Intimität. Für jenen, der im Gleichgewicht von äußerer Erscheinungsform und innerem Gehalt eine Grundforderung der Kunst erblickt, ist es ein unüberbrückbarer Widerspruch, die feinste Stimmungskunst eines Schumann oder die melancholischen Nocturno-Träume des sich vereinsamt fühlenden Chopin oder die scheuen Ich-Dichtungen zahlreicher Lieder von Schubert, Schumann, Brahms und Hugo Wolf im großen Konzertsaal vor einer zahlreichen Zuhörerschaft vorgeführt zu sehen. Und doch wird der Unvoreingenommene gestehen müssen, daß sich hier zuweilen unvergleichliche Eindrücke einstellen, so daß doch offenbar selbst für diese intimsten Regungen das Gemeinsamkeitsempfinden einer durch eine gewaltige Persönlichkeit in die gleiche Richtung gezwungenen Gemeinschaft verstärkend wirken kann. Jedenfalls machen wir die Beobachtung, daß vielfach gerade die intimsten Klavierspieler und Sänger die stärkste An-

Digitized by Google

ziehungskraft bewähren. Auch die noch stets im Wachsen begriffene Liebe zur Kammermusik und auf anderem Gebiete die stets zunehmende Aufführungszahl der doch in ihrem Wesen intimen Sinfonien von Brahms gehören hierher. Vom Verlangen nach Intimität zeugt ferner die Aufnahme alter Instrumente, wie des Klavizimbels, und die erneute Pflege des Melodramas, die jedoch schon wieder im Abflauen zu sein scheint. Selbst die Oper, von Hause aus die Öffentlichkeitskunst, hat sich diesem Zug nach Intimität nicht verschlossen, wie eine ganze Reihe Werke von Verdis „Falstaff" und d'Alberts „Abreise" bis zur „Ariadne" von Richard Strauß bezeugen. Und auch hier zeigt sich bei der Musikhörerschaft ein ähnliches Verlangen, wie es beim Schauspiel durch „Kammerspiele", für die bildende Kunst durch Schwarzweiß-Ausstellungen befriedigt wird.

Realismus und Naturalismus haben, wenn auch nicht so deutlich wie in bildender Kunst und Literatur, auch eine Erweiterung des Stoffgebietes der Musik gebracht, nicht nur in rein tonlicher Hinsicht, sondern viel bedeutsamer für den Inhalt und die ganze geistige Einstellung. Die Musik pflegt hier naturgemäß später zu kommen, als etwa die Dichtung, aber sie wirkt dafür auch oft elementarer. Die dichterische Waldromantik der Tieck und Brentano ist älter, als Webers „Freischütz", wird aber von diesem weit übertroffen. Wagners „Nibelungen" waren nicht möglich ohne die Arbeiten der Grimm und Genossen, aber auch die beste Eddaübersetzung und die gediegenste Altertumskunde läßt das Tiefste altgermanischer Götter- und Heldendichtung nicht so wahr und fruchtbar empfinden wie Wagners Werk. So ist es klar, daß, wenn Richard Strauß den musikalischen Gehalt Nietzsches ausschöpft, oder schärfer gesagt, in seiner Musiksprache das weiter sagt, was ihm Nietzsche als Philosoph und Dichter bedeutet, ein „moderner" Inhalt vorhanden sein muß. Aber der Wandel, die Erweiterung bezieht sich nicht nur aufs Geistige, sondern auch auf Gemüt und Empfindung. Musik, Liebe und Mitleid hängen eng zusammen. Unsere soziale Liebe ist heute eine andere, als vor einem Menschenalter. Ich mahne wieder an Strauß, der soziale Lieder Mackays, Dehmels, Henckells vertont hat. Musik und Naturempfinden stehen in ständiger Wechselbeziehung. Nun wäre es blind, den Unterschied der Naturbetrachtung etwa zwischen einer heroischen Landschaft und einer impressionistischen zu verkennen. Sollte in der Musik nicht Ähnliches sein? Wie grundverschieden ist die Natursymbolik in Haydns „Jahreszeiten", Beethovens „Pastoral-Sinfonie" und Wagners „Rheingold". Hält man dagegen das Herabfallen der Tropfen in Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", andererseits die „Frühmesse im Walde" aus Nicodés „Gloria", so wird man für die symbolische Malerei wie für die Kleinmittelarbeit des Naturalismus in der Musik die Parallele finden, während Bruckners vollständiges Untertauchen ins Kosmische die Monumentalisierung des Naturempfindens darstellt. Um die Jahrhundertwende ist der Ruf nach

Digitized by Google

Gesundung der Kunst, Vereinfachung ihrer Probleme, nach innerer und äußerer Volkstümlichkeit vielfach erhoben worden, aber natürlich wirkungslos verhallt, weil solche äußeren Zeitabschnitte für das Innenleben keine Bedeutung haben. Müßte aber nicht das fürchterliche Erleben des Weltkrieges, das unser ganzes Leben auf die elementarsten Bedingungen des Sein und Nichtsein stellte, das ein zuvor unerhörtes Erfassen des Begriffes „Volk" brachte, von tief einschneidender Bedeutung gerade für die innerlichste aller Künste, für die Musik, werden? So gewaltig das äußere Geschehen dieses Weltringens und seiner Folgeerscheinungen war, gerade weil es wegen seiner Größe und Ausdehnung mit den Sinnen nicht mehr zu erfassen ist, wird ihm der Künstler nur durch das innere Erleben beikommen können. Tausend von außen empfangene Eindrücke können nur Mittel abgeben für den Ausdruck des einen Erlebnisses: Krieg.

So wird hoffentlich dieses ungeheuerste Erlebnis der ganzen Menschheit jener Kunstrichtung Vertiefung und sozialen Rückhalt geben, die vor dem Kriege als persönlichste Willkür und gewollte, nicht gemußte, Absonderlichkeit erschienen war: dem Expressionismus.

So stehen Impressionismus und Expressionismus, die beiden uralten Gegensätze aller Kunst, in unserer Zeit unvermittelt nebeneinander. Die Gegensätze beruhen auf der Grundverschiedenheit künstlerischer Empfängnis. Der Impressionist ist geradezu passiv. Der Ausgangspunkt des Kunstwerks liegt in der Außenwelt; sie wirkt auf die Sinne des Menschen ein und beeinflußt ihn so stark, daß er diesen Eindruck, genauer die Eindrucksquelle selbst festzuhalten sucht. Der Expressionist ist dagegen aktiv. Die Seele des Menschen selbst ist Ausgangspunkt für dieses Kunstwerk, das dadurch entsteht, daß der Künstler das Erlebnis seiner Seele der Außenwelt mitzuteilen strebt und dazu in dieser die Mitteilungsmittel sucht. Wenn so die Ausgangspunkte beider Künstler verschieden sind, müssen darum auch die Ergebnisse ihres Schaffens so gegensätzlich sein, wie sie es zur Zeit z. B. in der Malerei sind? Gewiß nicht. Soll der Impressionist seinen Eindruck von der Außenwelt zu einem wirklichen Kunstwerk gestalten, muß er ihn so stark erleben, daß er ihn vollkommen mit seiner Art durchdringt und als ein Persönliches ausspricht. Will umgekehrt der Expressionist für sein innerstes Erlebnis Verständnis finden, muß er die Ausdrucksmittel aus der Außenwelt so wählen, daß sie für die Gesamtheit überzeugend wirken. Ob sich seelisches Leben in Körperformen ausspricht oder körperliches Dasein seelisch durchdrungen wird, ist nur für die Art der künstlerischen Arbeit, nicht für ihr Ergebnis entscheidend. Beide Wege kreuzen sich an einem Punkte, auf dem die Wage im Ausgleich steht: das ist die klassische Kunst, unter der wir nicht die Kunst eines bestimmten Zeitalters verstehen sollten, sondern alle Kunst, in der diese edle Ausgeglichenheit zwischen Gehalt und Form, diese vollkommene Einheit von Kunstleib und Kunstseele erreicht ist.

Digitized by Google

Noch ist unsere zeitgenössische Kunst von diesem edlen Gleichmaß im allgemeinen weit entfernt. Dazu treten die verschiedenen Richtungen viel zu verstandesmäßig, zu gewollt auf. Als Programm wird im voraus verkündet, was sich eigentlich erst der rückschauenden Betrachtung als gemeinsames Merkmal im Geschaffenen erschließen sollte. Ob diese verstandesmäßige Einstellung zu den Kunstfragen auf der unserer Zeit gewohnten Überschätzung alles Technischen beruht, oder ob umgekehrt die Betonung der technischen Kunstprobleme eine Folgeerscheinung ist, bleibe dahingestellt. Jedenfalls stehen wir vor der grotesken Tatsache, daß eine Kunstrichtung die Zukünftelei, den Futurismus, auf ihre Fahne schreibt und ihre Tätigkeit mit neuen Theorien beginnt. Wir können allen diesen Dingen gelassen zusehen. Die Werke des Futurismus werden nur eine Gegenwart erhalten, wenn einer aus innerem Zwang, eigentlich ohne daß er es selber gewahr wird, zu neuen Ausdrucksmitteln, zu einer neuen Technik gekommen sein wird, weil er anders das nicht zu sagen vermochte, was er zu sagen hatte. Daß er etwas zu sagen hat, darauf kommt es an.

Eine streng an die zeitliche Folge sich haltende Darstellung müßte in diesem Abschnitt zu Verschiedenartiges durcheinander bringen und zu vielen Wiederholungen zwingen. Ich gebe deshalb Überblicke über die einzelnen Gattungen und daneben Charakterbilder einzelner für die Entwicklung charakteristischer Musiker. Ich beginne mit einem solchen. Denn Richard Strauß ist zwei Jahrzehnte hindurch geradezu eine Verkörperung der „Moderne“ gewesen. An ihm müssen sich also einzelne Erscheinungen unserer zeitgenössischen Musik scharf aussprechen.

Zweites Kapitel

Richard Strauß und seine Zeit

Von der Aufführung seiner sinfonischen Dichtungen „Don Juan“ (1889) und „Tod und Verklärung“ (1890) bis zu der der „Alpensinfonie“ (1915), also volle fünfundzwanzig Jahre hat Richard Strauß im Brennpunkt unseres deutschen Musiklebens gestanden; seit Beginn unseres Jahrhunderts war er eine internationale Größe. Trotz aller Einwendungen war er in dieser Zeit der einzige Musiker, dessen neuen Werken Freund wie Gegner mit der Erwartung entgegensahen, daß sie ein Ereignis von besonderer Bedeutung werden könnten; selbst jene, die sich immer wieder enttäuscht oder gar getäuscht und verletzt fühlten, warteten von neuem. Das ist in einer so schnelllebigen Zeit eine doppelt merkwürdige Erscheinung und legt die Vermutung

Digitized by Google

nahe, daß ein solcher Künstler im besonderen Maße der Ausdruck des Zeitgeistes sein müsse. Es ist denn auch bezeichnend, daß seit der „Alpensinfonie" diese gespannte Einstellung der Öffentlichkeit auf Richard Strauß zusehends im Abnehmen begriffen ist, was sicher nicht nur auf den äußeren Gründen des während des Krieges vielfach veränderten Kunstbetriebes beruht und neuerdings erst wieder durch das Schicksal der „Frau ohne Schatten" bewiesen worden ist. Aber selbst wenn darin der einzige Grund läge, wäre auch das kennzeichnend sowohl für den Künstler Richard Strauß wie für die ganze Art unseres Musiklebens. Aus dieser Erwägung, daß ein so ganz von seiner Zeit getragener und in ihr aufgehender Künstler uns über seine Person hinaus viel von seiner Zeit verraten muß, rechtfertigt sich die ausgiebige Untersuchung des Problems Richard Strauß nach verschiedenen Seiten hin.

Erfassen wir die Erscheinung Richard Strauß zunächst vom gesellschaftlichen Standpunkte aus, erheben also die Frage: „Wie stellt sich seine Kunst zum Volke? Was will sie der Gesamtheit sein?", so erscheint Richard Strauß als Hauptverkünder jenes für die Jahrzehnte um die Jahrhundertwende besonders bezeichnenden Künstlerhochmuts, der im Künstler das aus der Allgemeinheit herausgehobene Sonderwesen mit eigenen Lebensgesetzen, genauer genommen nur Lebensrechten, erblickte. Daraus ergibt sich fast gesetzmäßig ein Gegensatz zwischen Künstler und Allgemeinheit. Diese ist unfähig, den Künstler zu begreifen, sein Schaffen zu verstehen; sie verfolgt ihn deshalb mit Verkennung, versagt ihm den Erfolg, um hinterher, wenn es zu spät ist, ihm Kränze zu winden und sich dabei dann noch obendrein selbstgefällig zu bespiegeln. Es ist nun für uns Mitlebende im tiefsten Sinne tragisch, wird aber hoffentlich schon einer nahen Zukunft humoristisch erscheinen, daß der Künstler, der am grundsätzlichsten dieses Herrentum und das Übermenschentum des Künstlers gegen die das Kunstwerk für sich heischende Masse am grundsätzlichsten zum Inhalt seiner Kunst machte, selber zum Ausdruck des Zeitgeistes und zu seinem Diener, damit aber letzterdings zum Knechte der Masse wurde. Es kommt nur darauf an, diesen Begriff „Masse" recht zu verstehen. Diese Masse hat nichts zu tun mit Volk. Sie hat keinerlei Zusammenhang mit unserem noch immer reichlich urwüchsigen Bauerntum, auch nicht mit unserer strebsamen, mit allen Fragen des Lebens ernst ringenden Arbeiterschaft; vollends ist ihr der Gesamtbegriff Volk, im höchsten Sinne von Nation, unbekannt. So ist diese Kunst die einer bestimmten Gesellschaftsschicht, wie einst die Kunst der Mendelssohn, Chopin, und doch auch die Schumanns. Während diese aber an das gebildete deutsche Bürgerhaus, man möchte sagen an Akademiker und Beamte, an den eigentlichen Mittelstand dachten und so eine sehr vielfältige, über das ganze Land an tausend einzelnen Punkten verstreute Gemeinschaft im Auge hatten, besteht die „Gesellschaft" für diese

Digitized by Google

moderne Kunst in einem nur einen kleinen Bruchteil des Gesamtvolkes umfassenden Ausschnitt, der aber zu einem ganz unverhältnismäßig großen Einfluß auf unser Kunstleben gelangt ist. Diese Gesellschaft sitzt in einigen wenigen Großstädten und wird selbst hier als besondere Gesellschaftsklasse (z. B. Berlin W.) gekennzeichnet. Dieser Gesellschaftsklasse fehlt die Verwurzelung mit der Heimat, sie ist grundsätzlich international gesinnt, hält wenigstens für die Kunst alle nationale Umgrenzung für Beschränkung wenn nicht gar für Beschränktheit. Die tieferen Instinkte des Volkstums sind ihr abhanden gekommen, damit die Verankerung und die Verkettung in und mit der Kunst der Vergangenheit des eigenen Volkes, damit auch jener gerade für uns Deutsche in Kunstdingen bezeichnende konservative Sinn, der zäh an dem einmal Geliebten festhält und ihm Treue wahrt. Im Gegenteil stürzt sich diese wurzellose, unbodenständige Gesellschaft in einer gierigen Nervosität und aufgeregten Sensationssucht auf alle Neuerscheinungen des literarischen und künstlerischen Lebens und nimmt nun an allen künstlerischen Fragen einen so leidenschaftlichen Anteil, bringt für alle künstlerischen Dinge so viele Opfer an Geld, Zeit und Mitarbeit, daß man es begreifen kann, wenn nicht nur diese Leute selbst in diesem ganzen Betriebe das eigentliche Kulturleben erblicken, sondern wenn auch die übrigen Volkskreise mit einer gewissen scheuen Bewunderung diesen Kreis der Eingeweihten und besonders Begünstigten anstaunen und in ihm den Hort der künstlerischen Bildung erblicken. In dieser Auffassung werden sie bestärkt durch den überwiegenden Teil der großstädtischen Presse, von der zumal in Kunstfragen auch der größte Teil der Provinzpresse bis hinab zu den kleinsten Kreisblättchen beeinflußt wird. Immerhin scheint sich hier ein allmählicher Umschwung zum Besseren vorzubereiten, seitdem die national empfindende Presse infolge der traurigen Folgen der Revolution erstarkt ist.

Gleichwohl besteht der Satz noch immer zu Recht, daß vor allem in Kunstfragen das, was als „öffentliche Meinung" sich ausgibt, keineswegs die Meinung des deutschen Volkes ist, keinesfalls dem Empfinden dieses deutschen Volkes entspricht. Und darin liegt das Verhängnisvolle. Denn bei schärferem Zusehen muß man erkennen, daß in dem geschilderten emsigen Kulturbetrieb nicht die Spur von wahrhaft innerer Bildung, von tieferer Herzensanteilnahme vorhanden ist, daß vielmehr alles das nur äußeres Getue, nur selbstsüchtige Nervenkitzelei und aufgeregte Sensationsgier ist.

Diese Bevölkerungsschicht ist die unheimlich gefährliche „Masse" für unser heutiges Literatur- und Kunstleben. Sie ist trotz ihrer verhältnismäßig geringen Zahl nicht nur durch ihren Einfluß auf die Presse und damit auf die öffentliche Meinungsmache, sondern auch ihrem inneren Wesen nach „Masse", weil die ihr Zugehörigen immer in Gruppen dicht beisammen sind, so daß sie in den wenigen für das öffentliche Kunstleben von heute entscheidenden Großstädten in verhältnismäßig großer Zahl, eben als Masse

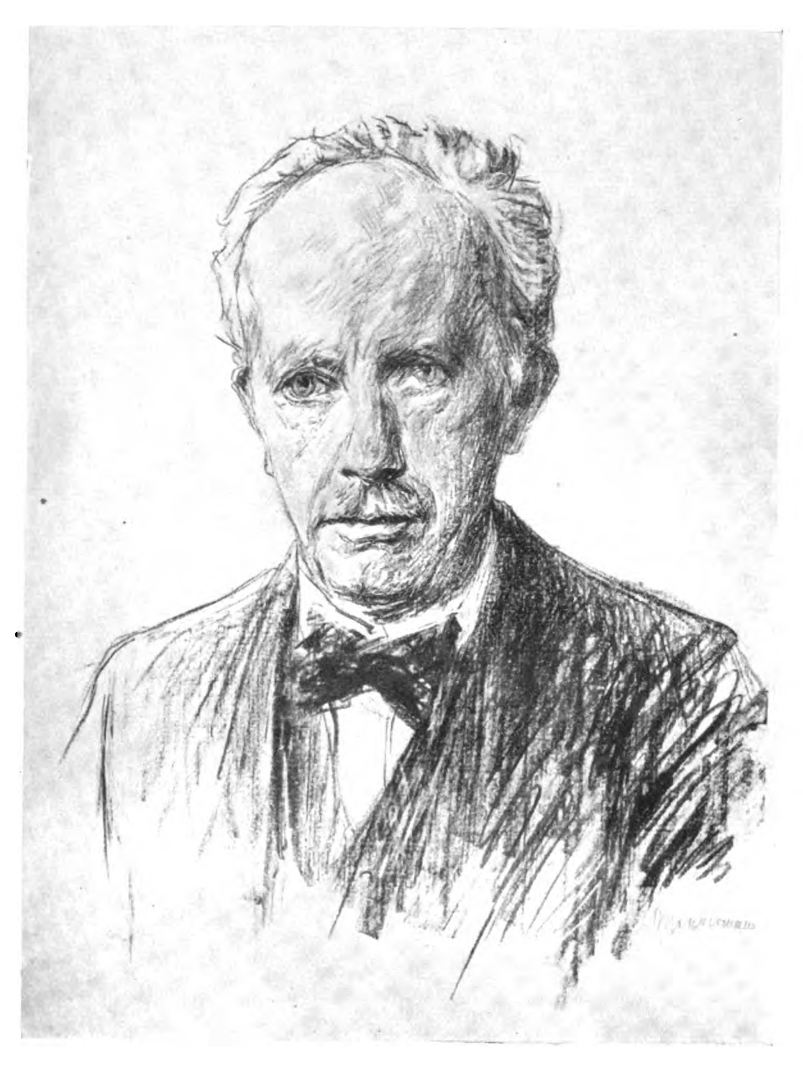
Digitized by Google

auftreten. Das ist etwas ganz anderes, als jene Gemeinde von Einzelnen, die aus innerer Herzensanteilnahme, ohne einander zu kennen, ohne sich umeinander zu kümmern, nur durch ihre Liebe zu einem Künstler vereinigt sind. Wer es heute zu raschen und lauten Erfolgen bringen will, muß den Instinkten jener Masse entgegenkommen. Einem solchen Künstler jubelt sie lärmend zu, und dank ihrer Beweglichkeit, die letzterdings nur innere Gehaltlosigkeit ist, macht sie alle Entwicklungen mit. Daran haben auch der politische Umsturz und die neue Gesellschaftsschichtung nichts ändern können. Der selber von diesem Zeitgeiste erfüllte Künstler mag wohl der Täuschung verfallen, hier eine ideale Gefolgschaft zu besitzen, während er das „Volk" für stumpf, für unfähig, für eine Anhäufung von Philistertum hält und es verächtlich ablehnt, dieses Volk als Empfänger seiner Werke sich vorzustellen, für dieses Volk zu schaffen und damit im höchsten Sinne ihm zu „dienen".

Das Erlebnis dieses „letzten" Krieges, wie ihn politische Gauner, Gaukler und Narren nannten, muß der Erkenntnis Bahn brechen, daß die gerade in den letzten Jahrzehnten uns Deutschen geradezu zwangsläufig gewordene Vorstellung, den Künstler einsam oder als Kämpfer gegen den Strom der Allgemeinheit zu sehen, unnatürlich ist. Vielmehr muß im Höchstausdruck eines Volkes auch ein Höchstes der Kunst liegen, wenn der Künstler an der Seite dieses Volkes in gleichem Schritt und Tritt geht, als sein guter Kamerad. Denn wäre einer da, der uns die Lebenskraft, die ungeheure Gefühlstiefe, die überwältigende Wärme, die unser deutsches Volk in den Augusttagen 1914 bewährte, aus allen Verhüllungen herauszuschälen und als selbstherrlich lebendes Kunstwerk zu gestalten vermöchte, es müßte ein Werk von einer Größe und Schönheit entstehen, wie es die Kunstgeschichte der Welt noch nicht kennt. Und dieser Künstler täte das, wozu in einem gesunden Volkskörper der Künstler überhaupt berufen und auserwählt ist: mit den besten Kräften des Volkstums dem höchsten und stärksten Erleben des Volkes die von den Zufälligkeiten alles zeitlichen Erlebens und der Mangelhaftigkeit aller materiellen Welterscheinung befreite, ewig gültige, weil ins rein Geistige gesteigerte Gestalt zu verleihen.

Als der Dichter sagte: „Es soll der Sänger mit dem König gehen", meinte er nichts anderes. Denn die Idee „König" bedeutet die Verpersönlichung aller wertvollen Kräfte eines Volkes. Wir können ruhig sagen, daß, seit die Geschichte dem deutschen Volke die Verwirklichung der Königsidee nicht mehr vergönnt hat, auch der Sänger nicht mehr mit dem König gehen konnte. König ist in diesem Sinne ja auch die letzte Verdichtung des Volkes als Nation. Ein Volk, das keine Nation ist, kann dieses Königtum nicht mehr besitzen. Auf die äußere Macht kommt es dabei nicht an, und innere politische Streitigkeiten, auch wenn sie zu Kriegen zwischen den Volksgenossen führen, wie sie die deutsche Kaisergeschichte des Mittelalters

Digitized by Google



Richard Strauß

Digitized by Google

Digitized by Google

so oft zeigt, bilden kein Hemmnis. Aber wie es in Deutschland seit dem 15. Jahrhundert geschah, das war nur möglich durch die Schwächung der nationalen Kräfte des Volkstums. Und daß wir keine nationale Einheit finden konnten, hat seinen letzten Grund darin, daß unsere geistige und seelische Einheit (Bildung wie Religion) zerrissen und vielfach sogar durch unserem Volkstum feindliche Kräfte beherrscht war.

Wir sind gewohnt, diese trüben Erscheinungen unseres geistigen und künstlerischen Lebens als Folge des Politischen und Sozialen dargestellt zu sehen, und gewiß hat ein Ereignis wie der Dreißigjährige Krieg schon durch die namenlose Zerstörung von Lebenskräften entscheidend gewirkt. Aber es ist ganz sicher, daß umgekehrt auch der Zustand des Geistigen und Seelischen die Gesundung im Sozialen und Politischen gehemmt hat. Jedenfalls ist — und das ist für Deutschland bezeichnend — die nationale Gesundung eine Folge der vorangegangenen geistigen und künstlerischen. Wir sind schon lange ein weltbeherrschendes Volk im geistigen und künstlerischen Leben gewesen, als wir politisch noch nichts zu sagen hatten und in sozialer Hinsicht, erst recht natürlich in ökonomischer, auf recht tiefer Stufe standen.

Schon daraus aber geht hervor, daß unsere Kunstentwicklung nicht parallel der Volksentwicklung gegangen sein kann, daß also unsere Künstler auch nicht in der gleichen Linie mit dem Volke sich befinden konnten. Daß dabei Volk und Volkstum sich in dieser Zeit nicht deckten, ergibt sich bereits aus dem Gesagten. Und so sind denn in der Tat alle unsere großen Künstler urdeutsch, und wenn sie nicht volkstümlich waren, wenn sie sich gegen die Volksmeinung, gegen den Volksgeschmack oft in schweren und erbitterten Kämpfen durchsetzen mußten, so liegt es daran, daß in diesem Volke das Volkstum schwach war, daß die Deutschen in ihrem Geistes- und Seelenleben eben nicht mehr deutsch waren. Richard Wagners Wort: „Was deutsch und echt, wüßt' keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'" ist vollauf berechtigt, wie auch das andere: „Zerging' in Dunst das heil'ge röm'sche Reich, uns bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst". Denn das eigentlich Deutsche, die einzige Stelle, in der die Urkräfte unseres Volkstums noch zum Ausdruck kamen, war Menschenalter hindurch die deutsche Kunst, der wirkliche Behälter des deutschen Volkstums aber der deutsche Künstler. Ihm steht heute noch eine feindliche Welt in Waffen gegenüber, trotzdem sich ihm da und dort wieder Arme freundlich entgegenstrecken. Siegen wird er in dem Kampfe, der wirtschaftlicher, aber auch, was nie übersehen werden darf, künstlerisch-nationaler Art ist, wenn der deutsche Musiker sich der kulturellen Sendung seiner Kunst und ihrer großen Vergangenheit bewußt bleibt.

Aus den geschilderten großen Gesamtverhältnissen sind einzelne einprägsame Künstlerlebensläufe hervorgegangen, auf Grund deren in der deutschen

Digitized by Google

Volksvorstellung folgendes Künstlerschicksal eine geradezu typische Geltung erhalten hat: Der geniale Künstler verschmäht die zum sicheren Erfolg bereits gebahnten Wege. Er macht sich dadurch die auf jenen Wegen mehr oder weniger weit Vorgeschrittenen zu Gegnern. Er schafft in Einsamkeit, oft unter innerer, immer unter äußerer Not und Bedrängnis seine gewaltigen Werke, vermag mit diesen entweder überhaupt nicht an die Öffentlichkeit zu gelangen, oder wenn es geschieht, erfährt er nur Mißerfolg und Hohn. Er verkommt nun entweder im Elend oder erlebt allenfalls, wenn er sehr zäher Natur ist, noch eine ganz späte Anerkennung. Erst um die Stirne des Toten wird der Lorbeerkranz gewunden und erst, wenn er im Jenseits ist, beeifert sich sein irdisches Vaterland, ihm in Denksteinen und mit einer Masse von gelehrter Forschung ein Maß von Anerkennung zu spenden, von dem ein geringer Teil genügt hätte, das irdische Dasein des Künstlers zu verschönen. Man braucht nur die Witzblätter aufzuschlagen, um zu sehen, wie volkstümlich diese Vorstellung ist. Jedem Bierphilister ist sie geläufig, er trägt sie womöglich pathetisch vor und glaubt am Ende, es müsse so sein, so daß er sich wohl gar entrüstet, wenn ein Künstler nicht „Idealismus" genug besitzt, das Märtyrertum als seinen natürlichen Lebensberuf anzuerkennen.

Es kann aber nicht eindringlich genug gesagt werden, daß dieses als typisch anerkannte Künstlerschicksal der urdeutschen Vorstellung (man denke an die Sonderstellung des altgermanischen Sängers) durchaus zuwiderläuft, und daß es auch in der deutschen Kunstgeschichte selten gewesen ist, jedenfalls nicht häufiger als bei den Romanen und wohl sogar bei den alten Griechen. Ich glaube, neben den Fällen eines vorzeitigen Künstlertodes (Mozart, Schubert, Kleist) ist diese Vorstellung hauptsächlich hervorgerufen durch das Schicksal Richard Wagners. Das größte Öffentlichkeitsgenie das die deutsche Kunst je hervorgebracht hat, der einzige deutsche Künstler, dem nur das Theater ein Betätigungsfeld abgab, also gerade die Stätte, die entweder finanziell oder (bei den ehemaligen Hoftheatern) sozial ganz vom vorhandenen Geschmack abhängig ist, war auch als Mensch durchaus eine Öffentlichkeitsnatur. Von einer Zähigkeit und kämpferischen Kraft sondergleichen, zwang er die ganze Welt, sich die Tragödie seines Künstlerdaseins mitanzusehen. Es ist sehr bezeichnend, daß keines seiner Kunstwerke auch nur an einer einzigen Stelle etwas von der Lebensnot merken läßt, mit der er die ersten fünfzig Jahre seines Lebens in geradezu erbittertem Kampfe lag. Trotzdem wußte die ganze Welt von diesem zähen Kampf eines eine neue Kunst vertretenden Genies gegen alle jene Mächte, die das künstlerische Leben in seinem Volke beherrschten. Richard Wagner war gewiß nicht nur ein großer Dramatiker, sondern auch ein unvergleichlicher Theatraliker. Aber das wirksamste aller Theaterstücke ist doch sein Leben.

Dieser „Fall Wagner" hat ganz merkwürdige Folgen für unser Kunst-

Digitized by Google

leben gehabt. Sein Schicksal hat der Kunstkritik und in großem Umfang auch dem Publikum die Naivität geraubt. Jeder neuartigen Erscheinung gegenüber haben heute weite Kreise der öffentlich wirkenden Kritik wie des Publikums die Furcht, sie könnten sich mit einer Ablehnung für immer „blamieren". So wenig es den geschichtlichen Tatsachen entspricht, ist es doch fast zu einem Glaubensgrundsatz geworden, alles künstlerisch Neue und Bedeutende werde zunächst heftig bekämpft. Es gibt genug törichte, aber auch spekulierende Köpfe, die den Satz dahin verdrehen: Alles, was in der Kunst zunächst bekämpft und abgelehnt wird, ist bedeutend. Es ist ganz sicher, daß so der Fall Wagner, zu dem sich auf anderen Kunstgebieten in der gleichen Zeit einige wenn auch nicht ebenso schroffe Beispiele gesellten (z. B. Böcklin), sehr viel zur Entwicklung des Artistentums beigetragen hat, wobei wir noch betonen möchten, daß sowohl Richard Wagner wie Böcklin nicht vom „Volk" abgelehnt worden sind, sondern von den Fachgenossen und vor allem von der Fachkritik.

Erst jetzt ist auch in der Kunst die Darstellung des tragischen Künstlerschicksals üblich geworden. Unzählige Romane haben sich damit abgegeben, allerlei Literaturgesellschaften, Zeitschriften, ja eine ganze Ästhetik wurde auf dieser einen Erfahrung aufgebaut. Man könnte zahlreiche Künstler aufzählen, die sich das Am-Leben-scheitern geradezu zum Beruf machten, jedenfalls dieser eigentümlichen Einstellung ihren „Ruf" — natürlich zunächst in den Kreisen der Eingeweihten — verdankten. Die ganze ältere Kunst spricht von dieser Tragik des Künstlers nicht. In Mozarts, Schuberts, Kleists, Wagners Werken findet man davon keine Spur. Goethes „Tasso" liegt in ganz anderer Linie, indem er die innere Tragik des Künstlertums darstellt.

Und nun erleben wir die merkwürdige Tatsache, daß ein Künstler den „Fall Wagner" zum Hauptinhalt seiner Kunst macht, der in seinen eigenen Lebenserfahrungen auch nicht den geringsten Anlaß dazu hat: Richard Strauß. Die äußere Lebensnot hat er nie kennen gelernt; aber auch seine Künstlerlaufbahn ist schnell erfolgreich gewesen und hat ihn zu Machtstellungen in Lebensjahren geführt, in denen andere sich noch nach jeder Richtung hin schurigeln lassen müssen. Am 11. Juni 1864 ist er in München in einem Musikerhause geboren, wo seine früh hervortretende Begabung alle Förderung fand. Des Siebzehnjährigen Streichquartett H dur wurde sofort von einer angesehenen Quartettvereinigung aufgeführt, seine ungedruckt gebliebene D moll-Sinfonie wurde vom Hoforchester gespielt. Tat so die Heimat reichlich ihre „Schuldigkeit", so wurde der zwanzigjährige Bayer doch auch schon in Berlin zu Gehör gebracht und seine Serenade für 13 Blasinstrumente von Bülow in die Programme seiner berühmten Meininger Konzerte aufgenommen. Den Einundzwanzigjährigen zog dann Bülow als Hofmusikdirektor nach Meiningen. Trotzdem Strauß hier unter Alexander

Digitized by Google

Ritters Einfluß die Richtung wechselte und von den strengen Klassizisten zu den Neudeutschen überging, schadete das seiner Laufbahn nichts. Er kam 1886 als dritter Kapellmeister nach München, drei Jahre später als Hofkapellmeister nach Weimar, 1894 in derselben Stellung nach München, vier Jahre später nach Berlin, wo er seit 1908 als Generalmusikdirektor wirkte, bis ihn 1919 der Ruf als Leiter der früheren Hofoper nach Wien erreichte. Durch dieses neueste Amt sind Strauß' künstlerische Beziehungen zu Berlin keineswegs endgültig unterbrochen worden: die deutsche Hauptstadt sieht ihn, der im Sommer 1920 eine Kunstreise nach Südamerika unternahm, von Zeit zu Zeit immer wieder als vielbewunderten Dirigenten in ihren Mauern. Er ist Doktor und Professor; überhaupt wurde, was an Ehren zu vergeben ist, auf ihn gehäuft, und er hat seit langem eine Machtstellung eingenommen, die ihm nach jeder Richtung hin ungehemmtes Schaffen ermöglichte. Neuerdings ist's allerdings, wie gesagt, stiller um ihn geworden: die gewaltige Reklame, die der Aufführung der „Frau ohne Schatten" voranging und ihr folgte, vermochte das Werk durchaus nicht allen Bühnen von Bedeutung zugänglich zu machen. Andere Mächte sind eben in der Gegenwart aufgekommen und haben andere Geister auf den Schild erhoben.

Wie kommt ein solcher Mann, wie R. Strauß, dazu, gerade die äußere Tragik der Künstlerlaufbahn zum hervorstechenden Inhalt seiner Kunst zu machen? „Tod und Verklärung" ist die musikalische Gestaltung des als typisch anerkannten, von der Wirklichkeit aber wenig beglaubigten tragischen Künstlerlebenslaufes; in „Also sprach Zarathustra", „Heldenleben" und in der „Domestica" haben wir immer wieder eine ausführliche Darstellung der Kämpfe mit den Widersachern, und nur im „Till Eulenspiegel" hat der Komponist, der inzwischen auch als Dramatiker in der „Feuersnot" aller Welt vorgeredet hatte, daß das ebenso bösartige wie dumme Volk allen Richarden so mitspiele wie seinerzeit Richard I. (Wagner), die Widerwärtigkeiten des Lebens nicht tragisch genommen, obwohl auch hier in den lustigen Schalk das Problem „Herrenmensch gegen Herdeninstinkte" hineingedichtet wurde.

Ist es nicht seltsam, daß der Künstler, der als schrankenloser Subjektivist immer nur von sich selbst zu sprechen scheint, immer wieder ein Künstlertum darstellt, das er selbst nicht erlebt hat? Denn die Widerstände, die natürlich auch die Werke von Richard Strauß gefunden haben, wollen doch nichts besagen gegen die in der Kunstgeschichte geradezu allein stehende Form des äußeren Erfolges, der ihm nun seit Jahrzehnten treu geblieben ist. Man mißverstehe mich nicht. Ich weiß, es gibt eine innere Tragik des Künstlertums. Von Goethes „Tasso" sprach ich schon, und jeder weiß, daß Goethe im Gegeneinander der Gestalten Tassos und Antonios den Zwiespalt dargestellt hat, in den ihn selbst der Versuch, als Dichter auch Mann

Digitized by Google

der Tat zu sein, gebracht hatte. Und wer die Kunst Michelangelos und Lionardo da Vincis aus der Erkenntnis ihrer Persönlichkeiten vertieft zu gewinnen strebt, muß erkennen, daß im Geistigen sogar der Überreichtum zur Not werden kann. Aber davon ist bei Richard Strauß nichts. Er hat niemals und nirgends den Künstler mit sich selbst im Zwiespalt dargestellt, sondern immer nur auf der einen Seite den Künstler, auf der andern die Masse, die entweder aus Böswilligkeit oder aus Unverstand gegen ihn ist. Darum erscheint ihm sogar das „Heldentum" des Künstlers als tragisch. Es führt nirgendwo zu einem fröhlichen Siege, nicht zur Freude, sondern zum Tod oder doch zur melancholischen Einsamkeit. Diese Gegnerschaft des Künstlers gegen die Herde ist bei Strauß trotz seines Zarathustra nicht das Herrenmenschentum Nietzsches — alles Philosophische liegt Strauß nicht —, sondern ist Zeitgeist, und zwar Geist jenes Ästheten- und Artistentums, wie es in der gleichzeitigen Literatur und Kunst zum Ausdruck kommt. „Also sprach Zarathustra" (1895) betont diese Anschauung schon im Titel, „Don Quixote" (1897) vertritt unter den Sinfonien das reine Artistentum. „Heldenleben" (1898) bildet den künstlerischen Höhepunkt dieser persönlich gefärbten Künstlerverklärung und Massenverhöhnung, die in der Oper „Feuersnot" (1901) so derb und deutlich verkündet wird, daß dieser „Stoff" nun wirklich aufgebraucht war.

Man muß sich vergegenwärtigen, daß um 1900 starke Strömungen sich geltend machten, die aus dem äußerlich so einprägsamen Zeitabschnitt auch einen geistigen Wendepunkt schaffen wollten. Es wurde allenthalben Umkehr gepredigt. Auf eine Natur wie Richard Strauß konnte auch das nicht ohne Einfluß bleiben. Sein erstes großes Werk des neuen Jahrhunderts, die „Sinfonia domestica", ist nicht ein Abschluß, wie sie vielfach als letzte Sinfonie vor der Reihe der Opern gewertet wird, sondern ein Anfang. Strauß, der von der klassischen Form ausgegangen ist, sucht den Rückweg zur typischen Form als Ausdruck. Das „Programm" ist hier nur noch Gliederungsmittel. Wieder einmal durfte man hoffen, der Urmusikant, der in Strauß steckt, breche sich Bahn. Von außen war er frei, gerade weil er Beherrscher geworden war. Aber sein „Heldentum" ist nicht bejahend genug; ihm fehlt die Selbstsicherheit und die höhere Selbstgenügsamkeit. Er kann den Tag, die Wirkung auf die Stunde nicht entbehren; er ist im Grunde eine journalistische Natur. Den Erscheinungen des Tages gibt Strauß sich leidenschaftlich hin und läßt sich ganz von ihnen erfüllen; er schwimmt im breitesten Strome der Zeit und versucht nirgendwo dagegen zu schwimmen, auch nicht, sich einen besonderen Weg zu suchen. Dort, wo dieser Zeitstrom sich am aufgeregtesten gebärdet, wo die Wellen am schnellsten rollen, dort schwimmt Richard Strauß und kann dank seiner Lebendigkeit, seinem sprühenden Temperament als Führer erscheinen. In Wirklichkeit wird er geführt. Darum ergibt seine Entwicklung nirgendwo das Gefühl

Digitized by Google

einer Notwendigkeit; er ist abhängig von der Welt um ihn herum, eben vom Zeitgeist. Würde ihm aus diesem ein gesunder, starker Wert zugetragen, er würde ihn mit derselben Leidenschaftlichkeit ergreifen, wie innerlich kranke Stoffe, er würde ihn vielleicht auch mit dem gleichen Gelingen zu Ende führen. Hier offenbaren sich allerdings auch seine Grenzen: Strauß hat der Welt einen eigenen Inhalt nicht zu geben, er kann nur für einen ihm zugetragenen Inhalt eine Form finden. Daß er als solcher Formgestalter stärker, packender und hinreißender ist, als einer der anderen zeitgenössischen Künstler, hat ihn vielfach als Führer erscheinen lassen. Wirklicher Führer ist er aber nie gewesen. Wenn das Schicksal ihm und uns gnädig gewesen wäre, so hätte es ihn einmal vor eine Aufgabe gestellt, deren Lösung der Welt einen fruchtbaren Wert oder doch wenigstens eine gesunde Freude gebracht hätte, so daß dieses einzigartige Können für die Kunst im höheren Sinne nicht fruchtlos vergeudet worden wäre.

So aber wurde uns das überraschende Schauspiel, daß nach der „Domestica" dieser Ursinfoniker, der durchaus im Orchester lebt, die sinfonische Form aufgab und volle zehn Jahre nur für die Bühne schrieb. Ich sehe darin das Eingeständnis, daß er aus Eigenem nichts mehr zu geben hatte. Die Programmsinfonie schien ihm erledigt; sein subjektives Bekenntnis gab er mit der „Domestica", die aber bezeichnenderweise auch nichts anderes mitzuteilen vermochte, als die nächste Umwelt seiner eigenen Person. Es fehlt ihm die „Idee", an der die Menschheit teilnehmen könnte, da er diese Menschheit als Ganzes ja verachtet. So ist er seiner ganzen Natur nach gezwungen, Stoffe aufzugreifen, die ihm von außen zugetragen werden, und da die Programmsinfonie ihm erledigt schien, griff er eben zur Oper.

Nun mag man sagen, was man will, und alle äußeren Erfolge vermögen nicht dagegen aufzukommen — „Salome" und „Elektra" sind keine Bühnenwerke. Es gibt keine Mittel der Aufführung, um in ihnen dem Worte im Gesang zu der für das Verständnis der Bühnenvorgänge notwendigen Deutlichkeit zu verhelfen. Das ist im „Rosenkavalier" und in der „Ariadne" anders geworden, aber gerade diese Werke beweisen nur aufs neue das Fehlen jeder persönlichen Notwendigkeit. Er ergreift einen Text, oder besser, er läßt sich einen Text von der jeweiligen artistischen Zeitstimmung aufdrängen. Wie immer, wenn solche Dinge nicht aus innerer Erlebensnotwendigkeit erfolgen, sind diese Zeitkräfte aufs äußerste übertrieben. Das war schon in „Guntram" (1894) der Fall, in dem die von Wagner überkommene Erlösungsidee weit über den „Parsifal" hinaus in eine allseitige Entsagung hineingetrieben ist. Dem Hochstand des „Überbrettls" entspricht die „Feuersnot" (1901) in einer ganz unerhörten Verquickung persönlicher Launenhaftigkeit mit einem Weltsagenstoff. Die Einstellung der Perversitäten „Salomes" (1905) und des Blutrausches der „Elektra"

Digitized by Google

(1909) in die Erotik der gleichzeitigen Literatur ist leicht. Der in der Zeit liegende Sinn fürs Pathologische, ihr lüsternes Interesse für blutrünstige Stoffe und abnorme Gefühle erfuhr hier noch eine besondere Steigerung dadurch, daß man alte, scheinbar fest gefügte Handlungen und klar umschriebene Gestalten verbiegen konnte. Dann war die Zeit dieser heftigen Aufregungen müde geworden, sie brauchte wieder die Abwechslung: nichts von starken Erschütterungen, dafür Kulturliebhaberei, ästhetische Feinheiten, verspieltes Getue um spielerisch aufgefaßte Probleme. Alles wird dekorative Stimmung, in der die Leidenschaft keinen Platz hat und durch Galanterie ersetzt wird. Die Masse schwelgt in Operetten, und Strauß huldigt ihr mit seinem „Rosenkavalier“ (1911). In der im nächsten Jahre folgenden „Ariadne auf Naxos“ herrscht die völlige Tyrannei des l'art pour l'art, das mit lauter Kennerschaft, Kunstdünkel und erlesenen Einzelheiten das Kunstwerk als Ganzes zerstört. Auch in der Form folgen beide Werke einem verstandesgemäß betonten Zeitverlangen. Der „Rosenkavalier“ entspricht der in das falsche Schlagwort „zurück zu Mozart“ gekleideten Forderung nach dem musikalischen Lustspiel; die „Ariadne“ steigert den leichten Stil ins Kammermusikalische. Dann wird der Tiefstand erreicht, indem sich Strauß zum Handlanger des Mode gewordenen russischen Balletts macht in der „Josephslegende“ (1913). Für das äußere internationale Getue, das sich schon bei den vorangehenden Erstaufführungen der Straußischen Werke entfaltet hatte, reicht der deutsche Boden nicht mehr aus; nur Paris konnte den entsprechenden Rahmen bieten.

Und dann kam der Krieg. Am 8. Februar 1915 hat Richard Strauß nach genau hundert Tagen seine „Alpensinfonie“ vollendet. Auf das äußere in Erscheinung-Treten des Werkes hatte die schwer lastende Kriegszeit nicht einzuwirken vermocht. Auch das muß erwähnt werden, denn auch darin zeigt sich Strauß als Spielball seiner Zeit. Keiner hat wie er für seine Kunst so alle Mittel der Geschäftsreklame arbeiten lassen. Es fehlt ihm offenbar völlig jedes Gefühl der ethischen Verpflichtung an die Öffentlichkeit, und in dieser kunsterzieherischen Hinsicht hat nichts so verderblich gewirkt, wie sein Beispiel. Immer ist alles aufgeboten worden, um die Erstaufführungen seiner Werke zu äußeren Sensationen zu machen. Die Dresdener Uraufführungen Richard Straußischer Werke waren auf dem Gebiete des Theaterlebens die beredtesten Sittenbilder unserer Zeit. Sie waren keine örtlichen Ereignisse. Für ganz Deutschland und in steigendem Maße auch für das Ausland waren sie zu Geschehnissen geworden, bei denen „man dabei gewesen sein muß“. Sie waren genau das Gegenteil der Stimmung von Bayreuth, wenigstens wie Wagner sie sich gedacht hatte. Statt der Sammlung — Zerstreuung; statt Vertiefung in ein als Lebenswert Erkanntes — der sensationelle Kitzel eines noch unbewerteten Neuen,

Digitized by Google

bei dem man selber Urteilsmacher spielen konnte; statt des im Tempel der Kunst sich versammelnden und vor der Heiligkeit des Kunstwerkes sich selbst vergessenden Volkes — eine „Gesellschaft“, die sehen und gesehen sein will, eine Gesellschaft, die sich eigentlich selber genug ist und das Kunstwerk nur als den „Clou“ einer großen gesellschaftlichen Veranstaltung auffaßt. Darum war auch alles da, was gerade Mode und im Schwange war, und die Zeitungen entsandten ihre „Gesellschaftsreporter“, auf daß ja kein Name der auswärtigen Kritiker und Theaterunternehmer, der Gesellschaftsmacher und Salongötzen vergessen würde. Außerdem war zur Stelle die gesamte deutsche Musikkritik. Die Postverwaltung richtete ein eigenes Telegraphenbüro im Opernhaus selber ein, auf daß unmittelbar nach der Aufführung die tiefsinnigen Urteile in alle Welt hinausgedrahtet werden konnten. Lange „Privattelegramme unserer Spezialkorrespondenten“, eingehende „Berichte unserer eigens entsandten Kritiker“ ließ man es sich kosten. Selbst die hinterwäldlerischen Lokalblätter brachten ein eigenes, bar bezahltes Feuilleton. —

Nach ihrem inneren Gehalt ist die „Alpensinfonie“ vielleicht Straußens gesundestes Werk. Es ist des Künstlers Dank an die Alpenwelt, die er doch als seinen Heimatboden betrachtet, auf dem er auch so oft als möglich weilt. Und dieses Erleben der Alpenwelt als eines gesundmachenden Bades für die im Tiefland des Alltags ermattete Seele ist von urdeutscher Art und geradezu ein Gemeinbesitz unseres Volkes. Zum erstenmal hat Richard Strauß in diesem Werke eine „Idee“ gefunden, die dem Volk als Gesamtheit entspricht. Daß ihm das Transzendentale fehlt, daß er den letzten Aufschwung nicht findet und sein Werk wieder in die „Nacht“ zurückmündet, aus der es emporgestiegen ist, liegt gewiß vor allem an der Schwäche von Richard Strauß selbst, der ja auch in „Heldenleben“ und „Tod und Verklärung“ nur ein versagendes Ende gefunden hat. Es ist aber darüber hinaus das Schwächeeingeständnis des Materialismus überhaupt, denn in der materiellen Welt ist der Aufschwung zur Freiheit über alle Fesseln der Materie hinaus nicht möglich. Aber innerhalb dieser Grenzen hat auch hier der große Zeitgeist von 1914 Strauß erfüllt und ihm ein trotz des ungeheuren Aufgebots an äußeren Mitteln im Grunde volkstümliches Werk abgewonnen.

Auf die weitere Entwicklung von Richard Strauß habe ich daraus keinen Schluß ziehen wollen. Es war vielleicht Absicht, wenn er bei der Uraufführung dem neuen Werke „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ zum Geleite gab. Das ist doch sein persönlichstes Werk. Strauß war Till Eulenspiegel. Er suchte darin vielleicht seine Rettung, auch gegen die ihm zujubelnde „Gesellschaft“, über deren innersten Unwert und künstlerische Treulosigkeit er sich, wie gelegentliche Aussprüche zeigen, wohl nicht im Unklaren ist. Da mochte es ihm eine Wonne sein, diese auf ihre künstlerische Kultur

Digitized by Google

eingebildete Gesellschaft an der Nase herumzuführen und ihr die mit Kakophonie und musikalischer Gelahrtheit gepflasterte Pritsche um die sich entzückt reckenden Ohren zu schlagen. Er blieb Till Eulenspiegel auch dann, als er von der Not des Menschen um das heilige Feuer der Kunst redete, so daß er selber statt einer reinigenden Lohe nur ein schwälendes und flackerndes Flämmchen entzündete („Feuersnot"). Der Eulenspiegel spukte durchs „Heldenleben", und wir setzten gerade auf den Eulenspiegel unsere Hoffnung, als wir Strauß sich in die von seinem Textdichter Hofmannsthal statt in Purpur in Blutrünstigkeit getauchten Gewänder des Atridenhauses hüllen sahen. Aber dann kam der „Rosenkavalier". War da nicht Till Eulenspiegel ein Clown geworden? War er da noch Lustigmacher aus Überlegenheit, und nicht aus Abhängigkeit? Es war dann ein kläglicher Eulenspiegel, der sich vom Regiekünstler Reinhardt vor den Wagen spannen ließ und, ganz wie es die Peitsche des Lenkers wollte, die von seiner schönsten Musik geweckte ernste Stimmung durch äußerliche Späße zerriß („Ariadne auf Naxos"). Und dann gar die „Josephslegende" und zuletzt „Die Frau ohne Schatten". Die Oper, zu der Hugo von Hofmannsthal die Dichtung geschrieben hat, kam, durch die gefügige Presse bald laut, bald leise eingeführt, am 10. Oktober 1919 in Wien zur ersten Wiedergabe und fand auch ihren Weg ins Deutsche Reich. Im Grunde genommen aber nur, um gar bald zu enttäuschen. Hätten Strauß bei der Lektüre der Dichtung kritische Skrupel und Zweifel geplagt, er würde wohl seine Feder nicht zur Komposition des Werkes in Bewegung gesetzt haben. Aber Strauß war offenbar vom ersten Augenblicke an dem Sensationellen, Noch-nie-dagewesenen verfallen, das dieser Dichtung in reichem Maße eignet. Es ist in dieser Beziehung überaus bezeichnend, daß die frühesten Nachrichten, die über Straußens neues Opernwerk in die Öffentlichkeit drangen, in eindringlichen Werbeworten von dem mystischen Wunderchore ungeborener Kinder sprachen. An diesen Haken wurde das Interesse der „Gesellschaft" geknüpft. Neues hat Strauß seither, außer Lieder und Hymnen, nichts mehr an die Öffentlichkeit gebracht. Doch ist die Rede von einer auch von ihm gedichteten Oper „Intermezzo" und auch die Komposition einer — Operette wird angekündigt. Daß gerade sie eine Enttäuschung angenehmer Art bringen kann, erscheint, wenn man sich gewisser Züge des „Rosenkavaliers" erinnert, nicht ausgeschlossen.

Aber es gibt nichts Gefährlicheres und für den Künstler Unheilvolleres, als den Unernst. Ohne Ethos gibt es keine große Kunst. Das Lachen ist eine heilig-ernste Sache, und die wahre Kunstfröhlichkeit braucht den ganzen Menschen im Künstler. Das beweisen alle Großen der Weltkunstgeschichte, beweist bei den Musikern nicht nur der in Hans Sachsischer Güte und Überlegenheit klug verzichtende Wagner, der als dionysischer Dithyrambiker zur Freude sich durchkämpfende Beethoven, sondern auch der Licht- und Liebesgenius Mozart. Der Künstler spielt nicht ungestraft mit sich und der Welt.

Digitized by Google

Die Farce kann nicht mehr sein als Augenblickslaune und die Ironie zerfrißt den Ironiker selbst, wenn sie zum dauernden Zustand wird.

Künstlertum muß Menschentum sein, sonst ist es nichts. „Und ob er mit Engelszungen redete und hätte der Liebe nicht, so wäre er ein tönend Erz oder eine klingende Schelle." Richard Strauß hat diese Liebe nicht. Der Inhalt seines Schaffens war — und darin ist er ein echtes Glied seiner Zeitgesellschaft — immer Selbstsucht, niemals die Liebe zu den andern. Das gilt selbst für „Tod und Verklärung" und „Heldenleben". Deshalb ist dieses „Heldentum" Anklage und Tod, und nicht Sieg der Kraft und der Freude. Aus diesem Mangel an Liebe trägt es so ungeheuer schwer an allen Widersachern, hat es gegen die Andersdenkenden und -fühlenden nur die hochmütige Verachtung oder die Schwäche der Flucht, es sei denn, daß das Schalksnarrentum der Eulenspiegelei eine immer nur Augenblicke reichende Erlösung bringt.

* * *

Schien es mir geboten, die Gelegenheit wahrzunehmen, in der Charakteristik des Künstlertums eines Richard Strauß gleichzeitig den Kunstgeist der ihn tragenden Zeit zu umschreiben, so stellt die Musikgeschichte die Aufgabe, die musikalische Einstellung dieses Künstlers zu versuchen. Auch hier wird es gut sein, die Linien etwas weiter zu ziehen; denn es ist anzunehmen, daß die Musik eines Musikers, dessen Menschentum in so hohem Maße die „Reizsamkeit" durch die Außenwelt zeigt, uns am ehesten in die Ausdruckswelt des musikalischen Impressionismus einführen wird.

Noch bis zur „Elektra" wurde Richard Strauß' Musik als häßliche Lärmmacherei bekämpft. Da hat sich schon viel geändert. Es gibt keine Kunst, bei der man sich so sehr an die Erscheinungsformen erst gewöhnen muß, aber auch so leicht gewöhnen kann, wie gerade die Musik. Die Geschichte des menschlichen Hörens zeigt eine ganz erstaunliche Entwicklung der Empfindung von schön und unschön. Vom Entzücken über reine Quintengänge bei Hucbald bis zum unerbittlichen Verpönen derselben in der klassischen Theorie; vom entsetzten Abscheu über alle Chromatik gegenüber den früheren Madrigalisten bis zur raffinierten Steigerung derselben durch Gegenführungen in den Stimmen, wie wir sie jetzt in der gesamten Musik haben: es ist immer wieder dasselbe Bild, daß das eine Geschlecht als häßlich verschreit, was dem nächsten einen Ohrenschmaus bereitet. Unsere Art zu hören ist in der Tat in stetem Wandel begriffen. Vielleicht war dieser Wandlungsprozeß nie so schnell und verwickelt, wie gerade jetzt. Ist noch in den achtziger Jahren die musikalische Kritik über Wagners Werke mit dem Bannfluch des Ohrenschinders hergefallen, so rühmen heute eigentlich alle die

Digitized by Google

wunderbare sinnliche Schönheit der Musik Wagners, und sie wird gerade in dieser Hinsicht der modernsten Musik entgegengesetzt.

Aber wir beobachten doch noch andere Einflüsse. Die Entwicklung der modernen polyphonen Schreibweise zum Mittel des gedanklichen Ausdrucks in der Musik hat wohl am meisten dazu beigetragen, daß wir oft dort von Tonhäßlichkeit nichts mehr empfinden, wo man früher entsetzt aufgeschrien hätte. Wir stehen offenbar in einer Zeit, in der das Anhören der Musik nach ihren senkrechten Verhältnissen wieder einem solchen nach ihrer horizontalen Entwicklung Platz macht oder doch das letztere daneben duldet. Die ganze mittelalterliche Polyphonie verlangte diese Hörweise nach dem horizontalen Fortschreiten, weil die ganze Anlage der Komposition darauf beruhte, wie verschiedene musikalische Linien (Stimmen) um eine vorher festgelegte Hauptlinie herumgeführt und neben ihr dem gleichen Endziele zugeführt wurden. Erst mit dem nachherigen monodischen Stil, der grundsätzlich die harmonische Stärkung und Ausschmückung einer einstimmigen Melodie brachte, wurde unser Gehör auf die vertikale Aufnahme des Tones eingestimmt. Die Entwicklung der sinfonischen Dichtung aber, die den ihr gesetzten gedanklichen Gehalt durch das Zusammenspiel von Motiven auszudrücken strebt, deren geistige Bedeutung von Anfang an festgelegt ist, bringt nun naturgemäß wieder eine Betrachtung mit sich, bei der man die Entwicklung dieser Motivlinien verfolgt. Haben wir hier eine durchaus gedankenhafte Kontrapunktik, so sehen wir schon wieder bei Max Reger, wie die auf diese Weise entwickelte Schreibweise nun ihrerseits zum rein formalen Zweck werden kann. Das „alles fließt", das einem griechischen Philosophen vor zweieinhalbtausend Jahren die Lösung des Welträtsels bot, gilt in uneingeschränktem Maße jedenfalls für die Welt des Musikalischen. Das ist nicht verwunderlich, da die Musik mit einem unvergleichlich beweglichen und niemals auf einen bestimmten Punkt festzulegenden Materiale arbeitet. Der Ton ist schier ohne allen materiellen Stoff; die Wirkungen, die der Ton auslöst, sind erst recht flüchtig, beweglich und in ihren letzten Gründen nicht prüfbar.

Eine zweite für Gestaltung und Aufnahme der Musik wichtige Entwicklung geht mit der soeben geschilderten Hand in Hand. Vor etlichen Jahren faßte ein hervorragender französischer Musiker den Wesensunterschied zwischen deutscher und französischer Musik mir gegenüber in die Worte: „Die deutsche Musik ist Architektur, die französische Malerei." Er meinte dabei wohl nur die Entwicklung etwa des 19. Jahrhunderts, und als ich ihn auf die klare Linienführung eines großen Teils der französischen Musik verwies, entgegnete er, das sei dann eben Zeichnung, aber nicht Architektur.

Wenn ich bedenke, daß sowohl Berlioz wie Richard Wagner nach ihrer eigenen Meinung wie auch für eine historische Untersuchung eine Entwick-

Digitized by Google

lung aus Beethoven darstellen, so muß ich dem zustimmen. Mit der Farbigkeit Richard Wagners ist es ähnlich wie mit der Böcklins. Sie ist von wunderbarer Schönheit und bildet zweifellos den letzten höchsten Reiz dieser Kunstwerke, aber sie ist nicht ihr Lebenselement. Die Werke bleiben auch ohne diese Farbigkeit bestehen. Grob ausgedrückt erfahren wir das, wenn wir die außerordentlich starke Wirkung Wagnerscher Werke im Klavierauszug und die einfarbigen Wiedergaben nach Böcklinschen Gemälden solchen Nachbildungen französischer Malereien und den Klavierauszügen nach Berlioz gegenüberhalten. Berlioz, dessen höchster Reiz in der Originalität seiner Farbigkeit beruht, wirkt im Klavierauszug erschreckend eintönig und gleichmäßig. Nun, die neuere deutsche Musik hat sich in steigendem Maße in der Richtung einer solchen Farbigkeit entwickelt. Daß wir noch nicht am Ende dieser Entwickelung angelangt sind, ist um so weniger zweifelhaft, als die Verkündigung des Klangs als des Allheilmittels zur Hebung der Kunst allerlei junge Klangspekulanten, deren erfinderische Kraft sich eben nur hier, nicht aber in der Prägung neuer und entwickelungsfähiger Gedanken zeigt, in Bewegung gesetzt hat. Sie werden vorderhand schwerlich verstummen. Gleichwohl mehren sich aber die Ansichten dafür, daß die Einsicht in die Gefährlichkeit der klanglich-farbigen Hypertrophie unserer gegenwärtigen Musik in stetem Wachsen ist. Wäre nur die Not der Zeit, die ja überall auf ökonomische Beschränkung drängt, hier die Lehrmeisterin, so könnte die Erscheinung vielleicht bedenklich stimmen. Das ist aber zum Glücke nicht der Fall: sie erwuchs inneren, sachlich-künstlerischen Erwägungen.

Ich möchte mich hier gern des Urteilens enthalten und die einfachen geschichtlichen Entwicklungsdarlegungen nicht unterbrechen. Aber es geht doch nicht an, da Ursachen und Wirkungen so eng ineinandergreifen. Ich kann nicht umhin, in dieser Steigerung zur Farbigkeit wenigstens bis jetzt eine Verarmung der deutschen Musik zu sehen. Ich gebe aber zu, daß man vielleicht sagen müßte, daß diese Steigerung zur Farbigkeit in engem Zusammenhang mit dem Nachlassen der deutschen musikalischen Kraft steht. Es wird niemand bestreiten, daß das musikalische thematische Material der gesamten modernen Musik seit Wagner im allgemeinen sehr dürftig und wenig original ist. Von Liszt angefangen, gilt das eigentlich für die ganze sinfonische Dichtung mit verschwindend wenig Ausnahmen. Bruckner und Brahms stehen auf der anderen Seite in dem gewaltigen thematischen Reichtum, dagegen ist auch bei Berlioz dieses thematische Material an dem unserer großen Musiker gemessen dürftig und an sich bedeutungslos. Inhalt und Bedeutung und Schönheit erhält dieses ganze Material nur durch die Art der Behandlung, durch das Wie der Verarbeitung, d. h. man müßte wohl Bearbeitung sagen. Das ist der springende Punkt. Es ist sicher nicht richtig, den „Einfall" als entscheidenden Wert-

Digitized by Google

messer an das musikalische Werk anzulegen. Wir sehen bei den verschiedenen großen Meistern aus dem gleichen thematischen Material ganz verschiedenartige Werke entstehen, und so wird man im Thema nicht viel mehr als Rohstoff erblicken können, der erst durch die Gestaltungskraft des Künstlers Bedeutung gewinnt. Aber doch durch die innere Gestaltungskraft, nicht durch die äußere Bearbeitungsfähigkeit. Und da liegt es doch nahe, daß aller große Gestaltungswille einen großen Stoff ergreift oder doch einen Stoff, der die Keime zu großer Entwicklung in sich trägt. Das ist wenigstens deutsche Kunstart gewesen. Bei der Musik vollends ist es doch ganz natürlich, daß eine starke „Idee" von vornherein auf diese ersten Auswirkungen des Schöpfungsprozesses Einfluß gewinnt. Unter Umständen kann das zu einem mehr elementar-einfachen, als ausgesprochen „schönen" oder an sich bedeutenden Thema führen. Das Grundthema des „Rheingold"-Vorspiels ist der einfache Akkord und auch das Hauptthema von Beethovens „Eroika" ist nicht viel mehr. Ich glaube in beiden Fällen liegt das notwendig darin, daß eine Entwicklung aus dem Keime vorgeführt wird. Infolgedessen wächst das anfangs so kleine oder nichts Besonderes sagende Thema sich immer gewaltiger und bedeutsamer aus. Die Gestaltung greift also das Material selbst an und schafft ganz logisch mit der Größe der Idee eine Bereicherung auch des Stofflichen, entwickelt geradezu daraus Musik. Das Wie liegt also im Ausbau dieses Stoffes, es ist eben in der Tat architektonisch. In der modernen Musik dagegen berührt dieses Wie nicht den ursprünglichen Stoff, sondern tritt von außen an ihn heran, beleuchtet ihn von allen Seiten und verändert ihn durch Farbe.

Wir haben hier durchaus die parallele Erscheinung zur Entwicklung in der Malerei, wo auch die in ihrem Wesen französische Sehweise der Natur nach Deutschland übergegriffen hat, in der das Farbige der Erscheinung entscheidet und nicht der inhaltliche geistige oder seelische Wert des Motivs. Man denke daran, wie etwa Monet uns dasselbe an sich bedeutungslose Motiv in verschiedenen Beleuchtungsstadien vorführt. Die Licht- und Farbenwerte in den verschiedenen Bildern sind es allein, die die Teilnahme des Künstlers verraten und die auch auf uns wirken sollen. Nun aber ersteht hier die Tatsache, daß für die auf eine solche Sehweise eingestimmten Menschen aus dieser zunächst rein äußerlichen Sinnlichkeit seelische Stimmungswerte sich entwickeln, daß also Licht und Farbe durch ihre Charakterisierungskräfte dem an sich bedeutungslosen Motiv grundverschiedene seelische Stimmungen einhauchen. Genau so ist es in der Musik. Die verschiedenen Farben der Instrumente sind nicht nur Farben, sondern auch Charakterisierungsmittel, und dasselbe Thema wirkt anders, wenn es von Posaunen, anders wenn es von Holzbläsern, anders wenn es von Geigen vorgetragen wird. Es ist nun nicht zu leugnen, daß diese von außen herantretenden Charakterisierungsmittel um so stärker ihre

Digitized by Google

Wirkung ausüben, je geringfügiger und weniger charakteristisch der ursprüngliche Wert des eigentlichen Themas ist. Denn es ist klar, daß ein so stark im Heldenhaften stehendes Thema, wie etwa das Schwertmotiv im Nibelungenring, etwas von seiner Heldenhaftigkeit auch wahrt, wenn es statt von der Trompete von der Flöte geblasen würde. Wir haben dagegen bei dieser Art von Malerei erlebt, daß die betreffenden Maler geradezu von einer Feindschaft gegen das an sich bedeutende Motiv ergriffen wurden und mit Absicht nichtssagende Vorwürfe wählten, um lediglich durch das „Nur-Malerische" die Wirkung auszuüben.

Die impressionistische französische Malerei hat bei uns starke äußere Erfolge errungen, aber doch im wesentlichen artistische Erfolge. Es wagt darum niemand die Behauptung aufzustellen, daß dieser Impressionismus die uns Deutschen entsprechende Malerei sei; höchstens, daß man die Berechtigung solcher nationalen Wünsche gegenüber der Kunst bestritt. Andererseits ist es Tatsache, daß auch für unser deutsches Empfinden viele Bilder vorhanden sind, die uns tief ergreifen und voll befriedigen, trotzdem sie impressionistisch gemalt sind. Davon abgesehen, zeigt uns die deutsche Malerei um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine Entwicklung, die zweifellos eine Parallelerscheinung zu der gleichzeitigen in Frankreich ist, wo sie zum ausgesprochenen Impressionismus führte. Es ist auch ganz unbestreitbar, daß, wenn auch der Impressionismus durch die Einstellung des französischen Geistes zur Natur begünstigt worden ist, er doch erstens in der Sache begründet sein, zweitens durch die gesamte zeitliche Weltanschauung hervorgerufen werden kann. In der Sache begründet heißt: natürliches Ausdrucksmittel eines Stoffes. Der deutschen Einstellung des Empfindens ist die technische Art des Kunstwerks völlig gleichgültig, es kommt lediglich darauf an, daß irgendein bestimmter Inhalt den ihm gemäßen Ausdruck findet. Goethes „Erlkönig" ist im deutschen Geiste impressionistische Dichtung. Wir wissen, daß Goethe durch die phantastischen, bewegten Wiesennebel die Anregung zu seinem Gedichte erhielt. Liegt es im Wesen der Dichtung, das Unbestimmte faßbar und begreifbar zu gestalten, so wäre umgekehrt bei der Rückübersetzung des Goetheschen Gedichtes ins Malerische eine impressionistische Darstellung solchen Nebelwallens notwendig, nicht aber, wie es hundertfach versucht worden ist, das Herumschweben klar faßbarer Menschengestalten in grauen Schleiern. Die ganze germanische Mythologie ist ein dichterisches Gestalten von Naturvorgängen, die mit den Sinnen stark erlebt, aber nicht zum verstandesklaren Bewußtsein gekommen sind. Es fehlt uns bezeichnenderweise bis heute der Maler der germanischen Mythologie. Böcklin, der die dafür eingestellte phantastische Kraft besaß, wandte sich seiner ganzen malerischen Gestaltungsweise gemäß dem Süden zu, wo das helle Licht und die klare Luft eine scharf umrissene Erfassung alles Gegenständlichen erlauben. Also es gibt Stoffe genug, die für bildmäßige

Digitized by Google

Darstellung nur durch den Impressionismus auszudrücken sind. Und wie diesen Impressionismus des Stoffes, gibt es auch einen der Zeitstimmung, d. h. die Einstellung des Empfindens während einer Zeit begünstigt jene Entwicklung, weil sie uns dafür besonders empfänglich macht. So hat die naturwissenschaftliche Betrachtungsweise unserer Zeit unsere ganze Einstellung gegenüber der Natur beeinflußt. Die Erscheinungen der Natur sind uns um ihrer selbst willen wertvoll geworden; sie wecken an und für sich Teilnahme ohne jede Beziehung zum Menschlichen. Farbe und Licht der Gegenstände, ihr Stehen in der Luft wird für diese Betrachtungsweise Schönheit. Diese Eigenschaften aller Dinge auf der Welt werden für diese Einstellung zur Natur bereits ein Inhalt der Welt, und er braucht nicht erst stofflich hineingetragen zu werden. Ich sehe in unserer neueren Malerei leider nirgends diesen ganz natürlichen, ohne fremde Beeinflussung gewachsenen deutschen Impressionismus, den die Frühkunst Menzels zeigt. Aber man muß sich gegenwärtig halten, daß ein solcher deutscher Impressionismus denkbar ist.

Dasselbe gilt vom Impressionismus der Musik, und ich habe die Verhältnisse für die Malerei nur so ausgiebig behandelt, um für das musikalische Gebiet, wo das Tatsächliche schwerer zu fassen ist, eher ein Verständnis zu ermöglichen. Ich kann mich nun auch kurz fassen. Die Farbigkeit liegt für die Musik im Klang der Instrumente. Denn dieser Instrumentalklang ist dasjenige, was die inneren Tonwerte verändert. Die Verbindung der Töne für sich, abgesehen von ihrer Farbigkeit, bildet ein Charakterisierungsmittel ersten Ranges; es entspricht etwa der Linienführung der Malerei oder der Zeichnung. Wir haben eine außerordentliche Masse von Musik, bei der die Klangfarbe lediglich Erhöhung der Schönheit, Hervorhebung und Bereicherung der Umrisse ist. Wie häufig sind ursprünglich für Klavier allein komponierte Stoffe nachher orchestriert worden? Überhaupt ist der Umfang der Musik außerordentlich groß, bei der die verschiedene Verwendung von Instrumenten nur der Erhöhung des Klangreizes dient, wie umgekehrt es das Bestreben zahlreicher Komponisten war, aus dem Geiste der betreffenden Instrumente heraus zu komponieren, das heißt so zu schreiben, daß das Instrument seine Schönheitskräfte betätigen konnte.

Daneben hat man von Anfang an die Farbigkeit der Instrumente als Charakterisierungsmittel erkannt, sowohl in der roheren Form der Geräuschnachahmung, wie in der Ausnutzung des in der Tonfarbe liegenden Stimmungsreizes. Gerade die deutsche Musik brachte dann mit Beethoven die vergeistigte Art dieser Ausnutzung der Klangfarbe, indem der Wandel des Klangbildes als geistiges und seelisches Ausdrucksmittel benutzt wurde, so daß hier dann der gleiche stoffliche Inhalt durch verschiedene Farbigkeit und Beleuchtung einer anderen Stimmung dient. Man erkennt hier den Wendepunkt, an dem das Instrument seine individuelle Geltung einbüßt

Digitized by Google

und nur eine Farbe mehr ist auf der Palette des Sinfonikers, der diese Farbe nach Belieben mischt, um das seinem Geiste vorschwebende Klangbild zu erreichen. Es kommt nun ganz auf die Einstellung dieses Komponisten an, ob ihm diese Farbigkeit nur Charakterisierung ist, das heißt Mittel zum Ausdruck eines seelischen Inhalts, oder ob sie Selbstzweck wird und schließlich zu einer Art von Pointillismus führt. An diesem letzteren Ende kommt es dann dahin, daß der Komponist uns sagt, er habe formale Musik geschrieben, die aus und in sich selbst verständlich sei und nicht an ein Programm anknüpfe, trotzdem die betreffenden Komponisten offensichtlich aus der sinfonischen Dichtung hergekommen sind. Man denke an manche Sinfonieteile Mahlers. Daneben haben wir in Deutschland den reinen Linienkünstler Max Reger und in Frankreich Claude Debussy, dessen Stimmungsbilder durchaus als Farbenimpressionen wirken. Ich kann mir vorstellen, daß auf diese Weise wieder so etwas wie absolute Musik entsteht. Die Definition derselben würde dann nicht wie bei Hanslick heißen: „Tönend bewegte Form", sondern „tönend bewegte Farbe". Nicht der Rhythmus wäre hier das gestaltende Prinzip einer solchen formalen Musik, sondern die Klangfarbe. Da fast alle menschliche Kunstentwicklung in wellenförmiger Bewegung sich vorgeschoben hat, ist es ja leicht möglich, daß auf ein Jahrhundert, für das die Musik Ausdruck eines seelischen Erlebens bedeutete, wieder eines kommt, das Musik macht um der Musik willen. Es brauchte dann in der Tat bloß die Umstimmung aus der architektonischen Anschauung des musikalischen Baues in die malerische zu treten, genau so wie auf dem Gebiet der Malerei an die Stelle der Komposition durch Linienführung die räumliche Gliederung und Beherrschung durch Farbigkeit getreten ist.

Doch die Möglichkeiten in der Kunstentwicklung sind ja immer unzählig gewesen, aber auch immer unberechenbar. Jedenfalls müßte man das eigentlich geniale Schaffen bei dieser Berechnung ausschalten, wobei dann wieder zu berücksichtigen bliebe, daß ein auftretendes Genie auch die Allgemeinheit aus diesem vorher zu berechnenden, in der Sache selbst liegenden Entwicklungsgange herauszureißen pflegt.

Als historische Entwicklung ist festzuhalten, daß die Ausnutzung der Farbigkeit der Instrumente ursprünglich eingegeben war vom Streben nach Ausdruck eines seelischen Inhalts. Dieses Streben nach Ausdruck machte die Entdeckung immer neuer Ausdrucksmittel notwendig. So kann man das Verhältnis bis Beethoven auffassen. Für die weitere Entwicklung war entscheidend, inwieweit das Auszudrückende wirklich musikalisch war. Je mehr die Außenwelt, überhaupt das nicht rein Seelische für diesen Inhalt bedeutsam wurde, um so mehr mußte die Farbigkeit der Instrumente zur Veranschaulichung dieser äußeren Dinge dienen, zu einer Charakterisierung von außen her, also im Grunde zu etwas Unmusikalischem oder doch nicht eigentlich Musikalischem. Man kann hier Beethovens Pa-

Digitized by Google

storalsinfonie auf die Scheide der Entwicklung setzen. „Mehr Ausdruck als Malerei", sagte er. Und in der Tat, das eigentlich Malerische des Landlebens liegt nur in kleinen aufgesetzten Lichtern. Liszt wollte schon „Ce qu'on entend sur la montagne", also was man auf den Bergen hört, mitteilen, und nicht so eigentlich die Empfindungen, die das Gehörte weckt. Vielleicht hätte Liszt über seine Partitur noch schreiben dürfen: „Ebensoviel Ausdruck wie Malerei." Die Weiterentwicklung der sinfonischen Dichtung hat uns dann in steigendem Maße immer mehr Malerei als Ausdruck gebracht. Malerei nun auch im weiteren Sinne gefaßt als besonders charakteristische Hervorhebung äußerer Erscheinungen. Man sieht ein, daß hier zunächst eine Richtung vorliegt, die vor allem zu einer Schönheitsausnutzung der Klangwirkung gelangen müßte.

Eine zweite Richtung mußte mehr zu einer geistigen, das heißt verstandesmäßigen Verwendung dieses Charakterisierungsmittels führen. Aus dem sinfonischen Dichten ist ja vielfach ein sinfonisches Nachdichten geworden, das heißt ein bereits in einer anderen Kunst gestalteter Inhalt wurde nun auch musikalisch ausgedrückt. Damit war das ureigenste Gebiet des Musikalischen verlassen. Mit dieser Art der Verwendung der Klangfarbe zur Charakterisierung verbindet sich dann jene Ausnutzung des musikalischen Tonmaterials, die ich oben als verstandesmäßige Kontrapunktik bezeichnete.

Hier steht Richard Strauß.

Gerade weil Strauß eine so stark musikalische Natur ist, gerade weil er die sinnliche Schönheit der Farbigkeit des Tones in so hohem Maße auszunutzen wußte, ist seine Entwicklung so außerordentlich bedeutsam. Diese Entwicklung ist eine sehr weite und zeigt am Beginn Richard Strauß als absoluten Musiker im Sinne der alten Schule, als formalen Musiker. Auch das ist wichtig. Bei Beethoven kündigt sich in den Frühwerken der Ausdruckskünstler viel stärker an, als bei Richard Strauß, was um so mehr ins Gewicht fällt, als Beethoven aus dem formalen Zeitalter herausgewachsen war, Strauß seine Bildung bereits im München Wagners erhalten hat. Er wurde dann der neudeutschen Richtung gewonnen durch Alexander Ritter. In den Werken können wir den Weg zu Liszt (Macbeth, Don Juan) und Wagner (Guntram) verfolgen. Der Weg geht weiter und führt den Sinfoniker zu „Tod und Verklärung". Das ist eine Höhe, und auf ihr konnte man die Erlösung der sinfonischen Dichtung von dem Fluche der sinfonischen Nachdichtung eines vorher außermusikalisch Gestalteten (ob Gedicht, Sage, Bild, ist gleichgültig) erwarten. Strauß hat diese Erwartung nicht erfüllt, und ich bin heute leider der Überzeugung, daß er diese Aufgabe zu lösen außerstande ist, weil er vom äußeren Erleben bestimmt ist und nicht vom inneren. Das gilt für seine menschliche Einstellung zur Kunst überhaupt und beeinflußt dann auch in steigendem Maße die Art seiner musikalischen Arbeit.

„Tod und Verklärung" bedeutete an der gewohnten Art der sinfonischen

Dichtung gemessen eine Vertiefung des Inhalts ins Typische, außerdem das persönliche Erlebenkönnen. Selbst Liszts „Tasso" zeigt bei gleichem Inhalt das Anklammern an den Einzelfall. Aber was wir bei vielen Schriftstellern erfahren haben, zeigte sich auch bei Richard Strauß: nur dieses eine Problem des Künstlers, der nach Verkanntheit im Leben, nach äußerer Drangsal durch den Tod zur Verklärung kommt, lag im Bereich der künstlerischen Erlebensfähigkeit und damit auch der persönlichen Gestaltungskraft des Komponisten. Was er seither brachte, war darum Wiederholung des Problems; aber sehr bezeichnend entweder mit Hervorkehrung einer einzelnen Seite (Till Eulenspiegel) oder gedankenhafte Abänderung (Heldenleben). Außerdem gab der Komponist nochmals in der Weise der sonstigen sinfonischen Dichtung die musikalische Illustration einer Gestalt der Weltliteratur, wobei allerdings zu bemerken ist, daß auch „Don Quijote" den Kampf des Phantasiemenschen gegen die Wirklichkeit zeigt. „Also sprach Zarathustra" ist dann die Verkündigung dessen, was Strauß aus Nietzsche für sich gewonnen. Die „Symphonia domestica" ist Darstellung des äußeren Lebensdaseins ihres Schöpfers oder, wenn man so will, „ein Tag aus dem Heldenleben", und auch die „Alpensinfonie" läßt sich so bezeichnen.

Es ist die Überlegenheit der sinfonischen Dichtungen von Richard Strauß innerhalb der zeitgenössischen, daß er fast immer nur von sich spricht; im „Till Eulenspiegel" am wenigsten anspruchsvoll und darum am sympathischsten. Hier ergab sich auch ungezwungen ein wenig von Gedankenhaftigkeit belastetes Arbeiten. Es ist die Schwäche der Werke von Richard Strauß, daß das Erleben ihres Schöpfers nicht groß, bei aller Betonung des Heldentums eben nicht heldenhaft ist.

Was von Strauß nicht als innerstes Erleben aus urmusikalischem Gefühl geboren werden kann, wie von Beethoven die „Eroica", muß gedanklich erschlossen und nach den äußeren Betätigungsformen abgeschildert werden. Strauß vermittelt uns also nicht das, wozu nach Schopenhauer die Musik allein imstande wäre, die Idee Heldentum, sondern ein Abbild dieser Idee, d. i. das Leben eines Helden. Aber auch hier dringen wir nicht ins Wesen des Helden ein, worauf es doch ankäme, sondern wir erfahren, wie es dem Helden ergeht. Man sieht, Strauß hat seinen Sehpunkt nicht im Helden selbst, sondern außerhalb, so daß ihm das äußere Drumherum, das Gehaben der andern ebenso wichtig wird. Er lebt uns also auch nicht Heldentum vor, wie es Beethoven tut, so daß wir, wenn wir uns zum Mitlebenkönnen mit Beethoven aufschwingen, selber heldenhaft werden. Strauß schildert uns nur ein Schicksal, was jeder Beobachter kann. Der Wert der Schilderung beruht dann lediglich in ihrer Anschaulichkeit und in der Fülle des untergebrachten Inhalts.

In dieser Schilderung alles Äußeren ist Strauß Meister. In der Hinsicht hat man ihm gegenüber das Gefühl, daß er alles kann, was er will.

Digitized by Google

Er steht in der Behandlung des Orchesters auf einer Stufe des Könnens, die in unserer deutschen Kunst nur von Bach und Mozart erstiegen worden ist. Selbst bei jenen seiner dramatischen Werke, gegen die sich meine ganze Natur auflehnt, bin ich, zumal bei öfterem Hören, dem Zauber dieses Orchesters erlegen. Wohl ist die orchestrale Technik überhaupt die Stärke der modernen Musik. Aber was auch sonst auf diesem Gebiet geleistet worden ist, mit der Art, wie Richard Strauß auf diesem hundertteiligen Instrumente spielt, ist nichts zu vergleichen. Wenn man den aufgebotenen Apparat seiner Partituren sieht — in der „Alpensinfonie" werden hundertundfünf Stimmen gefordert —, ist man geradezu entsetzt. Hört man nachher das Orchester klingen, so ist alles in so selbstverständlichem Flusse, daß man der Wonne teilhaftig wird, in der dieser Spieler sein ihm zu Gebote stehendes Instrument meistert. Ob nicht am Ende diese Spiellust die eigentliche Seele der Straußischen Kunst ist, die dann in die Nachbarschaft der Musikantenkunst vieler alter Fugenmeister rückte?! Der geistige Gehalt erschiene dann geradezu als Hindernis für ein unbefangenes Genießen.

Dagegen steht die Kraft des Thematischen bezeichnenderweise weit zurück. Oft ist es von erschreckender Trivialität, wenn es der glänzenden Umhüllung entkleidet wird. So wirken z. B. die doch ungemein wichtigen Jochanaanthemen in der „Salome" wie abgestandene Liedertafelmusik. Noch tiefer stehen die oft unfaßbaren Banalitäten der „Frau ohne Schatten". Auch in Straußens Klavierliedern, die ja naturgemäß der vielfältigen Färbung entbehren müssen, ist die Thematik nur selten wirklich originell; fast immer spürt man die Einwirkung eines sonst bereits erprobten melodischen Kerns. Hier gemahnt er mich an einen sehr geschickten Radierer, der durch die Tonwerte der gegeneinander gestellten Flächen trotz der Beschränkung auf Schwarz und Weiß die Wirkung letzterdings malerischen Eindrücken zu danken hat.

Aus dieser Veranlagung ergibt sich von selbst, daß Richard Strauß dem gedanklichen Gehalt seiner Werke nicht dadurch beikommen konnte, daß er das Wesentliche des Inhalts in ein großes bedeutsames Thema zusammenfaßte. So wie es etwa Brahms tut, der dann mit der Entwicklung der musikalischen Möglichkeiten dieses Themas auch seinen geistigen Gehalt darlegt. Strauß wählte genau den entgegengesetzten Weg. Er entwickelt nicht aus einer Einheit die Vielheit, sondern versucht eine Fülle von zunächst selbständigen Einzelheiten zu dieser Einheit zusammenzuzwingen. Da er niemals zum Kern des Problems, nicht zur „Idee" durchzudringen strebt, sondern sich mit einem Abbild dieser Idee begnügt, hat er sein Ziel in dieser Beschränkung erreicht. Das Mittel dazu ward ihm eine vorher ungeahnte Polyphonie der Schreibweise. Dieses ursprünglich rein formale Spiel der Musik ist von ihm zum Ausdrucksmittel des geistigen Inhalts umgestaltet worden. Die leitmotivische Arbeit Richard Wagners

Digitized by Google

ist der Urgrund, aus dem diese Richtung hervorgegangen ist. Wenn Themen mit einer bestimmten Bedeutung festgelegt werden, so werden sie zu Begriffen, durch deren wechselndes Zusammenstellen ein Inhalt ausgedrückt werden kann. Da ist ein Heldenthema (A), ein Thema der philisterhaften Widersacher (B), ein Thema des Kampfes (C), der Liebe (D), des Schaffens (E), des Vergehens (F). Bringe ich A und B zusammen, so entsteht C. A schwelgt glücklich in D, daraus erblüht E; da drängt sich B ein und es entsteht erneut C, jetzt vielleicht begleitet von D, das sich A zur Seite stellt. Umgedeutet würde dieser thematische Inhalt etwa lauten: Der Held trifft mit dem Philistertum zusammen und es entsteht Kampf; er endigt für den Helden siegreich, wofür ja noch ein Thema mehr eingestellt werden kann. In sein Leben tritt nun die Liebe. Daraus erblüht ihm höchste Schaffenskraft, in der er gestört wird durch das erneute Eindringen der Widersacher, gegen die er sich wieder zum Kampfe wappnen muß, wobei ihm die Liebe eine treue Begleiterin ist. Das Spiel kann sich, wie man sieht, in mannigfachster Weise weiterziehen. Für Strauß' Natur ist es bezeichnend, daß auch sein „Heldenleben" nicht mit der Freudigkeit des Sieges, für die uns schon genügte, wenn der Held sich überhaupt um das Gekläffe nicht mehr kümmern würde, sondern mit dem Tode des Helden endigt. Auch in diese Sterbeszene, die von der Teilnahme der Liebe und dem Bewußtsein, ein schaffensreiches Leben hinter sich zu haben, erleuchtet wird, klingt noch das Grollen der Feinde.

Ich möchte nicht so weit gehen, zu behaupten, daß auf diese Weise bedeutsame musikalische Werke, die auch auf weitere Kreise dauernde Wirkung auszuüben vermögen, nicht entstehen können, wohl aber kann man fest behaupten, daß hier die Musik nicht etwas ihr allein Eigenes gestaltet; daß das, was sie hier mit den ihr doch ganz allein eigentümlichen Mitteln erreicht, sich ebenso stark mit denen einer anderen Kunst ausdrücken läßt. Und für die höchsten Höhen der Kunstübung ist das eben nicht ausreichend.

Dieselbe Art des Schaffens hat Strauß nun naturgemäß auch auf seine Opern angewendet. Bezeichnenderweise liegt eine lange Pause zwischen seinem noch ganz im Banne von Richard Wagners „Tristan" stehenden „Guntram" (1894) und den jetzt allein im Spielplan lebenden Werken „Feuersnot", „Salome", „Elektra", „Rosenkavalier", „Ariadne auf Naxos" und „Frau ohne Schatten". Die sinfonischen Dichtungen seit „Till Eulenspiegel" liegen dazwischen. Die übrigens nur ganz selten gegebene „Feuersnot" (1901), die auf das „Heldenleben" folgte, zeigt dieselbe Art der gedanklichen Musikarbeit. Die polyphone Schreibweise sollte ihm hier eine neue Bereicherung der Ausdrucksmittel des Musikdramas bringen. Er wurde dahin geführt durch eine im innersten Wesen unmusikalische Einstellung seines ganzen Empfindens zu dem Stoffe, durch die Ironie. Sie

Digitized by Google

kann ja niemals im Wesen der Dinge beruhen, sondern in der Art, wie man sie ansieht, wird also von außen her in eine Sache hineingetragen, während im umgekehrten Falle von innen heraus Komik oder Humor entstehen muß. Strauß erreichte hier sein Ziel, indem er eine Art geistiger Kontrapunktik zwischen Orchester und Gesangstimmen herstellte, so daß aus dem Widerspruch der beiden sich die Ironie ergab. Etwa in der Art, daß zur Beteuerung großer Gefühle beim Darsteller das Orchester gemeine oder triviale Motive verarbeitete.

Der nächste Fortschritt soll dann „Salome" (1906) sein. Der Fortschritt soll darin liegen, daß für Strauß das überlieferte Verhältnis von Bühne und Orchester aufgehoben ist, indem dieses Orchester neben Dichtung und Gesang und Darstellung als selbständiger Faktor hinzutritt, um einen außerhalb des Ganzen stehenden Inhalt auszudrücken. Man könnte es also dahin ausdrücken: Es kommt dem Komponisten darauf an, den Vorwurf „Salome" zu gestalten. Als Mittel zum künstlerischen Ausdruck wählt er die sinfonische Dichtung, bei der das Orchester bereichert ist durch singende Menschen. Diese Sänger oben sind weiter nichts als Instrumente im großen Orchester. Sie verkünden da gewissermaßen durch Wort und Spiel das Programm dieser sinfonischen Dichtung, und der Bühnenrahmen mit seiner Szenerie bringt die richtige Einstimmung des ganzen Empfindens, so etwa wie Händel, als er von der dramatischen Darstellung der Oratorien abgekommen war, noch eine dem Stoffe entsprechende Szenerie aufbauen ließ, in der die Sänger in entsprechenden Kostümen Aufstellung nahmen. So monströs dieser Gedanke im ersten Augenblick erscheinen mag, so ist doch nicht einzusehen, weshalb nicht schließlich auf diese Weise durch die ungeheure, zusammenzwingende Kraft einer künstlerischen Persönlichkeit ein einheitliches Kunstwerk entstehen könnte. Aber bei Strauß klafft der Widerspruch von vornherein darin, daß er hinging und ein bereits in sich fertiges Drama in Musik setzte. Es fehlt die Ursprünglichkeit im Verhältnis zum Stoff, die allein in den Händen eines meinetwegen sämtliche künstlerische Techniken aufbietenden Künstlers die Möglichkeit einer durchaus persönlichen Gestaltung gegeben hätte. Ohne dieses persönliche Verhältnis zum Stoff entsteht aber nur eine Addition von Kunstmitteln und nie das Produkt aus einem Zusammen- und Ineinanderwirken derselben. Man kann bei alledem nur sagen, daß Richard Strauß diesen Salome-Stoff genau so von außen her gestaltet hat, wie etwa den „Don Quijote" oder seine gedankenhaft entstandene Vorstellung eines „Heldenlebens". Nur daß er bei der „Salome" nicht so selbständig vorgehen kann, weil er durch das bereits vorhandene Drama in der musikalischen Fortführung gebunden ist. Er kann hier hineinbringen die Schilderung des Milieus, der Stimmung, aus der heraus diese ganzen Ereignisse wachsen. Dann charakterisiert er alle diese Stimmungen, die sich bereits in den Worten der Dichtung äußern, auch noch mit den Mitteln der Musik. Ein eigentlich

Digitized by Google

ausgesprochen Musikalisches tritt hierbei nicht zutage, wie denn auch der allgemeine Eindruck der war, daß das Wildesche Drama für sich allein dieselbe Wirkung besitzt, wie in der Verbindung mit der Straußschen Musik.

In stilistischer Hinsicht die gerade Fortsetzung und Steigerung der „Salome" ist „Elektra", die Vertonung des von Hugo von Hofmannsthal ins Perverse abgewandelten gewaltigsten Stoffes der antiken Tragödie. Richard Strauß hat sich über die Art der Vertonung also ausgesprochen: „Alles, was Musik erfordert, muß sinfonisch gestaltet, also polyphon gearbeitet werden, so zwar, daß auch die Singstimme auf der Bühne als ein integrierender Bestandteil des vielstimmigen Satzes betrachtet wird. Wenn aber ein Teil der Dichtung in Frage kommt, der dem Hörer einen bestimmten Vorgang sofort verständlich machen soll, dann muß man unbedingt homophon sein." Danach unterscheidet Strauß in seinen Dramen Stellen, die Musik erfordern, und solche, die sie eigentlich verbieten. Er komponiert die letzteren aber trotzdem (aus äußerlich-stilistischen Gründen wohl); nur komponiert er diese homophon, im Gegensatz zu jenen andern, die sinfonisch zu halten sind. Zunächst ist also für Strauß sinfonisch = polyphon. Zweitens verrät sich hier, daß er seine Stoffe nicht musikdramatisch auffaßt; denn dann müßte er sie schon deshalb fallen lassen, weil Vorgänge der Dichtung, die sofort verständlich werden sollen, seine Art der Vertonung nicht vertragen. Wir haben also auch hier eine verkappte „sinfonische Dichtung" (seiner Art) mehr. Wie dort aus dem eigenen Leben oder dem programmatischen Vorwurf, gewinnt hier der Komponist die hundert musikalischen Impressionen aus dem Geschehen und den Charakteren des Dramas. Zum Schluß strebt er dann nach der sinfonischen Einheit. In „Elektra" ist das der Tanz der Heldin. Aber die sklavische Treue gegenüber der Dichtung hindert ihn an dieser vollen sinfonischen Entfaltung, wie sie ihn zuvor zu einer schlimmen Äußerlichkeit zwang. Denn Strauß schöpft nicht aus der „Dichtung" Elektra, nicht aus dem Grundgehalt, sondern aus der Wortfassung Hofmannsthals. Wie ein Vampyr — man gerät unwillkürlich in die blutrünstigen Vorstellungen der Dichtung hinein — saugt er aus jedem Worte das Lebensblut für seine Musik. Wohlverstanden: aus jedem einzelnen Worte. Wie widerwillig karikierende Melodramatiker klebt Strauß an jedem Worte, das er nach seiner Bedeutung malt. Da wird bildhaft von Schmeißfliegen geredet — flugs schwirrt das ekle Gezücht um uns. Chrysothemis versichert, sie möchte in kalten Sturmnächten ein Kind an ihrem Fleische wärmen — sofort jagt der Sturm durchs Orchester. Leider fehlt das wimmernde Kind usw. usw. Dagegen helfen nicht einzelne wunderschöne Stellen, denn es bleiben eben „Stellen", Einzelheiten, wo erst ein Ganzes das Musikdrama schafft und erst recht die Sinfonie.

Wer in Richard Strauß den Vertreter des geistigen Impressionismus sah, konnte durch die Stoffwahl im „Rosenkavalier" (1911) nicht über-

Digitized by Google

rascht werden, höchstens durch die Art, wie sich der Sinfoniker hier zur Nummernoper, um nicht zu sagen zur Operette, bekannte. Das war die Folge des Textbuches, das den Musiker an der Entfaltung seiner besten Kraft behinderte. Nur ein Ästhet wie Hofmannsthal, der das Drumherum des Lebens für das Leben selber hält, konnte diese Nichtigkeit an Geist, Empfinden, Erleben und Geschehen zu einem stundenlang dauernden Dreiakter auseinanderzerren. Ihn reizte es, ein Zeitbild der galanten Rokokoperiode zu geben mit den leicht geschlossenen und gelösten „Liaisons" alternder Standesdamen mit kaum dem Knabenalter entwachsenen Kavalieren; mit der gesellschaftlichen Spielerei des mit Alkovenluft parfümierten „Lever" der großen Welt, der übertriebenen Vornehmtuerei der reichen Emporkömmlinge, dem widerwärtigen Diensteifer des geldgierigen Pöbels, mit der durch die äußerliche Etikette nur schwach verhüllten Brutalität aller Instinkte. Das Ganze ist durchschwängert mit Erotik, in deren Stickluft auch echte Liebe nur als vergeilte Sentimentalität wirkt. Man kann sich vorstellen, daß bei einer solchen im Grunde epischen, ja feuilletonistisch-wissenschaftlichen Behandlung das eigentlich Musikalische eines Stoffes sich völlig zerkrümeln muß und günstigstenfalls in lyrische Stimmungsbilder retten kann, die mit dem Wesentlichen des Dramas nichts zu tun haben und deshalb nur als „Nummern" eingefügt sind. — Da konnte auch der Musiker Strauß nicht mehr als „Nummern" geben. Unter ihnen sind einige ausgezeichnete Stücke, vor allem die sinfonischen Vorspiele und im dritten Akt ein Terzett zwischen drei Sopranstimmen von ganz erlesener Schönheit. Sie werden das Werk als Ganzes nicht für die Bühne zu retten vermögen.

Seltsamerweise ist Strauß nicht gewahr geworden, wie durchaus gegensätzlich zu seiner eigenen sinfonischen Natur Hofmannsthals dekorative Kleinkunst ist. Er hat das mit der „Ariadne auf Naxos" (1912) bitter büßen müssen. Die kunstwidrige Verkoppelung der Oper „Ariadne" mit dem verstümmelten „Bürger als Edelmann" Molières ist in einer Neubearbeitung aufgegeben und eine neue Einkleidung versucht worden. Nicht zu beseitigen ist die lediglich äußerlich herbeigeführte, nirgendwo innerlich begründete und darum dauernd verletzende Vermengung ernster, ja tragischer Stimmungen mit Spielerei und travestierender Ironie. So ist das Ganze bewußte Kunstspielerei oder zum System erhobenes Kunsthandwerk, und wenn etliche Male als Vortragsbestimmung für an sich schöne Melodien „ohne Ausdruck" vorgeschrieben ist, so verrät sich darin eine absichtliche Seelenlosigkeit, die einen geradezu erschreckenden Tiefstand an künstlerischer Ethik offenbart. Es ist dabei nicht einmal die Wirkung der Karikatur erreicht, da die wirkliche Überlegenheit fehlt und keine große Absicht hinter dem Ganzen steht. Wenn jemals ein Stück in Stücken geschaffen wurde, so hier, wo man, um überhaupt zum Genießen zu kommen, immer nur gerade das vorliegende Stückchen ansehen und niemals die verschiedenen

Digitized by Google

Nummern zueinander in Beziehung setzen darf. Das Unbegreiflichste ist, daß Richard Strauß es über sich brachte, die durch die Gesänge Ariadnes erreichte tiefgehende Wirkung immer wieder selber zu zerreißen. Ich kenne kein anderes Werk, bei dem die Mischung von Tragik und Komik, von Ernst und Ironie so ohne jede höhere Bedeutung, so ganz unkünstlerisch und bar jeder inneren Notwendigkeit ist, wie dieses. Das ist um so bedauerlicher, als große Teile der Musik zum Erlesensten gehören, was Strauß überhaupt geschaffen hat. — Der Klangreiz des Orchesters ist durch Einbeziehung des Klaviers und des Harmoniums noch gesteigert. Dabei ist das aus den anderen Werken gewohnte Riesenorchester aufgegeben. Nur 36 Musiker sind angefordert. Die kontrapunktische Verästelung einer aufs höchste verfeinerten Vielstimmigkeit ist aber nicht preisgegeben. Das Ganze ist eine Art von kammermusikalischem Spiel, von solistischem gegeneinander Musizieren, durch das ein Ganzes entsteht, bei dem nichts Füllsel ist, nichts bloße Begleitung.

Wenn man sich daran erinnert, daß Richard Strauß vom strengen Formalismus ausgegangen ist und gerade in jenen Jugendjahren, in denen ein Überschäumen am ehesten Naturerfordernis ist, der Schumann-Brahmsrichtung zugezählt werden konnte, wirkt diese Rückkehr zur strengen Form und das rückhaltlose Bekenntnis zur Tonalität als eine natürliche Entwicklung des Komponisten. Vielleicht daß auf ihn die völlige Verwilderung der musikalischen Grundbegriffe bei den Jüngsten abschreckend eingewirkt hat, doch möchte ich mich gerade bei Richard Strauß hüten, aus solchen Anzeichen auf eine wirkliche Wandlung zu schließen. Denn für seine ganze Entwicklung gilt das Gegenteil von dem, was eine Gestalt dieser Oper für ihre Liebe behauptet, wenn sie sagt: „Immer ein Müssen, niemals Launen." Für Strauß heißt es: „Niemals ein Müssen, immer Launen." An seinem bewundernswerten Können, das man aber in manchen Stunden verfluchen möchte, liegt es, daß das weitere Wort aus dem Texte zutrifft: „Immer ein Neues, unsägliches Staunen."

Das Neue war diesmal „Die Frau ohne Schatten". Auch von dieser Oper kann man sagen, daß Strauß in ihr nicht zuletzt an Hofmannsthal gescheitert ist. Wenn je eine Prämie auf Unverständlichkeit einer Dichtung gestiftet werden sollte, diese verdiente sie. Hofmannsthal wie Strauß hat der Gedanke vorgeschwebt, eine Art von neuer Zauberflöte zu schreiben. Aber statt Naivität, künstlerischer Sorglosigkeit und Humor bepackte Hofmannsthal sein symbolisches Märchen (das keines ist) mit einer wahren Zentnerlast mystischen Tiefsinnes, ohne dem Spiele als solchem zu ermöglichen, klar und verständlich zu erscheinen. Eine Theaterdichtung, die sich nur auf einer Häufung schwer oder gar nicht faßbarer Symbole aufbaut, ist ein Unding, ein Widerspruch in sich selbst. Unmöglich und unnötig, das „Märchen" von der Geistertochter, die dem Kaiser der südöstlichen Inseln vermählt, aber unfruchtbar

Digitized by Google

ist, deshalb keinen Schatten wirft (ein schwedisches Motiv, dem sich in der Dichtung orientalische einen), ihn aber durch die von der Amme auf sie gezauberte fremde, wenngleich noch unerprobte Mutterschaftsfähigkeit erhalten soll, in verständigen Worten zu erzählen; unnötig, die vielen Beziehungen symbolischer Art (der Schatten: das, was dem Menschen folgt?) zu deuten. Das abenteuerlich Bunte, der stete Wechsel der Stimmungen, die Fülle der Bilder und Vorgänge — all dies hat offenbar Straußens Musiksinn aufs tiefste gepackt. So hat er denn über die im schlimmsten Sinne romantisch verworrenen Vorgänge der Dichtung eine Fülle von Musik gegossen, die durch ihre Leichtigkeit und Sicherheit des Ausdruckes auch dann noch, oder vielleicht dann erst recht fesselt, wenn man erkannt hat, wie unsagbar alltäglich, ja kitschig oft die Motive sind, mit denen Strauß arbeitet. Auch hier zeigt sich also wieder die gleiche Erscheinung einer unvergleichlichen technischen Meisterschaft des Komponisten, mit der sich die immer bewundernswerte orchestrale kammermusikalische Kunst von Strauß verbindet. Stilistisch bietet die Oper nichts Neues, es sei denn, daß man das absichtliche Zurückgreifen auf alte Formen und die Hinwendung zur schönlinigen Gesangsmelodie dafür halten wolle. Aber diesen Gesangslinien geht im Grunde genommen sinnliche Wärme ab. Auch hier ist eine starke Geistigkeit an der Arbeit gewesen, kein spontanes, tiefes Fühlen, wie denn jene auch in der reichen Gliederung der Partitur, ihrer blendenden Farbenpracht und dem erstaunlichen Kleinwerk der Oper herrscht, die sich harmonisch zwischen den Extremen einer rhythmisch fest verankerten modernen und einer schon verblaßten Anschauung bewegt.

Daß Strauß nochmals neue Bahnen finden werde, ist wohl als ausgeschlossen anzunehmen, mag ihm auch noch der eine oder andere „Erfolg" beschieden sein. Er vertritt eine Kunst, die keine innere Daseinsberechtigung mehr hat. Die materialistische Weltauffassung der „Gesellschaft" um ihn hat ausgespielt und an der neu aufgekommenen Plutokratie wird er schwerlich eine Stütze finden, die ihm behagen wird. Die aber, in denen die Erinnerung an die Zeiten des Weltkrieges als ein heiliges Vermächtnis lebt, die starke Flamme des deutschen Idealismus der Nachwelt zu überliefern, sie haben schon längst jede Verbindung mit Richard Strauß gelöst.

* * *

Die „Bedeutung" von Richard Strauß will ich damit nicht verkleinern. Denn so wenig mich die modische Begeisterung beeinflußt, darf mich eine modische Ablehnung beirren. Für die Wirkung seiner Werke gestehe ich gern, daß sie mich alle geistig interessieren — ich komme über das Fremdwort in diesem Falle nicht hinweg —, daß mich einzelne Abschnitte erfreuen und daß die wichtigsten Sinfonien, aber auch „Salome" und „Elektra" auf meine Nerven einen sehr starken Eindruck machen. Wenn und wo es mir gelingt, zu einem rein sinnlichen Empfangen dieser Kunst zu kommen,

Digitized by Google

stellt sich auch Gefallen ein. Auch bei Strauß' Opern stört mich die Häufung von Dissonanzen nicht, weil durch die ganze Anlage dieser Kunst für mein Empfinden diese Musik nicht mehr architektonisch aufgefaßt werden kann, sondern nur noch malerisch. Nicht die harmonischen Wechselbeziehungen der Töne entscheiden hier für die Sinnlichkeit des Gesamteindruckes, sondern die Farbigkeit. Man denke wieder an jene pointillistische Malerei, wo die feste Gestaltung zugunsten von verschwimmenden Licht- und Farbenwirkungen aufgegeben ist.

Ich sage, wo es mir gelingt, eine solch rein sinnliche Einstellung gegenüber dem Werke zu gewinnen, empfinde ich eine gewisse Befriedigung. Zur Qual aber wird mir das Ganze, wo ich in alledem nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck eines Ausdrucks sehen kann. Da stellt sich die Qual ein, nicht nur weil dieses Was, dieser Inhalt an sich mir unsympathisch ist, sondern auch, weil ich in den Beziehungen des Wie zum Was ein Mißverhältnis sehe. Gerade die Musik sträubt sich mit allen Mächten ihres Wesens gegen die Dienste, die ihr hier aufgezwungen werden. Dafür liegt ein überraschender Beweis in der geistigen Einstellung zur „Salome", die bei vielen Anhängern des Komponisten zu beobachten ist. Ihrer allgemeinen Bedeutung wegen muß sie hier noch kurz behandelt werden.

Es ist ganz zweifellos, daß es Richard Strauß auf eine ganz getreue Übernahme der Wildeschen „Salome" angekommen ist, daß er geistig und seelisch nichts anderes wollte als der Engländer. Sehen wir uns Wildes Drama an, so haben wir den Sieg der Perversität. Zwar wird auch hier Salome im Auftrage des Herodes getötet, aber der Totschlag erfolgt, weil nunmehr Herodes vor dieser ins Grausige wachsenden perversen Sinnlichkeit graut, und es bleibt als Rest über dem Ganzen die Sumpfatmosphäre des verderbten Herrscherhofes, in der allein diese unheimlich phosphoreszierende Blume Salome heranwachsen konnte. Bei Richard Strauß wollen zahlreiche Beurteiler etwas wie eine Erlösung der Salome herausfühlen. Es ist das keine Spitzfindigkeit, obwohl ich, wie gesagt, sicher bin, daß dem Komponisten jegliche derartige Absicht ferngelegen hat; das beweist mir schon der Schluß, der mit plötzlichem Abbruch sich denkbar scharf an Wilde anschließt, während der Komponist, wenn er die Absicht der Erlösung Salomes hatte, unbedingt zu einer sinfonischen Weiterführung gekommen wäre. Nein, es ist lediglich die ungeheure seelische Macht der Musik, die hier sich in glänzendster Weise bewährt. Ich habe bei der Einführung zu Wagners Schaffen (vgl. meine Geschichte der Musik II., 199) auf diese Eigenschaft der musikalischen Dramatik im Gegensatz zu aller anderen hingewiesen, daß sie, weil sie das Miteinanderringen seelischer Mächte bringt, an die Unendlichkeit dieser seelischen Mächte gebunden ist.

Weil diese seelischen Mächte frei sind von den Bedingungen des Materiellen, sind sie frei vom Tode. Darum setzt der Unterschied von Strauß'

Digitized by Google

„Salome“ gegenüber der Wildeschen nach dem Tode des Jochanaan ein. Wenn Salome das Haupt des Täufers anredet, wenn ihre wilde, verirrte Liebe in selbstsüchtigen Wahnvorstellungen eines nachträglichen Besitzes hintaumelt und umgekehrt auch der eigenen, brennenden Sehnsucht durch die verzehrende Hingabe an diese Liebe Genüge zu tun glaubt, so bleibt bei Wilde das immer ein Spiel mit einem Toten. Jochanaan lebt dann nur noch im Munde Salomes und durch Salome. Im übrigen ist seine Einwirkung ausgeschaltet durch seinen Tod. Bei Richard Strauß dagegen sollte eigentlich von diesem Augenblick an, wo Jochanaan tot ist, das Drama nicht mehr „Salome“ heißen, sondern „Jochanaan“. Denn nun wird Jochanaan die treibende Kraft. Rein musikalisch genommen natürlich. Der Komponist war genötigt, die Welt Jochanaans genau so durch musikalische Themen materiell zu charakterisieren, wie die Welt Salomes. Rein von äußeren Grundsätzen musikalischer Charakteristik her müssen diese musikalischen Themen Jochanaans dort auftreten, wo Salome sich mit ihm beschäftigt. Anders ist das eben musikalisch gar nicht auszudrücken. Aber es ist nun klar, daß, rein musikalisch genommen, dieses thematische Material dadurch, daß der Leib Jochanaans tot ist, keine Veränderung erfährt. Die Musik hat ja vorher nicht diese in der materiellen Welt stehende Erscheinung des Jochanaan charakterisiert, sondern sein seelisches Wollen. Und dieser seelische Wert ist nicht umzubringen. Wir erhalten also nun den Fall, daß Salome mit dieser vollständig gleich wie früher lebenden seelischen Welt sich abgibt; dadurch, daß ihre Seele die Möglichkeit einer Verbindung mit Jochanaan erwägt, verbinden sich die dieses seelische Erleben Salomes charakterisierenden Themen mit der seelischen Ausdruckswelt des Jochanaan, gehen geradezu in ihr auf. Das bedeutet naturgemäß dann rein musikalisch angesehen einen Wandel der seelischen Empfindungen Salomes nach der seelischen Welt des Jochanaan hin. Und in diesem Sinne hätte man wohl ein Recht, von einer Erlösung Salomes zu sprechen. Es muß aber durchaus festgehalten werden, daß dem Komponisten keine derartige Absicht vorgeschwebt hat, daß er vielmehr rein durch die Natur musikalischer Ausdrucksweise dahin geführt worden ist. Die Musik arbeitet eben ganz naturgemäß innerhalb des Gebietes des Seelischen, und materielle Vorstellungen lassen sich ihr einfach nicht aufzwingen.

Möchte dieses Zeugnis, das der glänzendste Vertreter eines Musizierens von außen für die seelische Natur der Musik ablegen mußte, seine befreiende Wirkung üben. Dann wollen wir auch den kulturellen Schaden, den diese Art des Musikbetriebs nach sich ziehen mußte, als ein nicht zu schweres Opfer ansehen.

Digitized by Google

Drittes Kapitel
Die Oper
I. Der heutige Opernbetrieb

Vergleichen wir den Opernbetrieb von heute mit dem, gegen den Richard Wagner ankämpfte, so zeigt sich zwischen beiden kein wesentlicher Unterschied. Denn nicht darauf war es Wagner angekommen, seinen Werken an den Bühnen eine Stelle zu verschaffen, sein Kampf hatte sich vielmehr gegen die innere Einrichtung unseres Theaterwesens gerichtet. Anstelle des von einzelnen Machthabern innerhalb der Gesellschaft beherrschten Theaters, hatte er eine Bühne stellen wollen, die unabhängig von irgendwelchen Rücksichten das Theater der Nation, des Volkes sein sollte. Seinem Streben lag letzterdings eine Überschätzung der Kunst zugrunde, die er zur stärksten, lebensgestaltenden Macht erheben wollte, während sie doch in Wirklichkeit nur ein Teil des von vielfältigen Belängen erfüllten und bestimmten Lebens sein kann. So war ihm nichts anderes übrig geblieben, als sein Theaterideal abseits des gewohnten Lebens zu verwirklichen; sein Bayreuther Festspielhaus erstand als eine besondere Erscheinung unseres Kunstlebens und erfüllte wenigstens im Grundsatz und in geistiger Hinsicht die Forderung, daß seine Besucher frei von irgendwelchen Hemmungen des sonstigen Lebens sich der Aufnahme des in erreichbarer Güte dargebotenen Kunstwerkes widmen konnten. Von allen Fesseln des sonstigen Theaterbetriebs hatte auch Wagner seine Gründung nicht befreien können; der Besuch der Festspiele kostete so viel Geld, daß sich, wenigstens für die Besucher, die Geschäftsfrage erhob; fast schlimmer noch war die Verunreinigung des Festspielgedankens durch die moderne „Gesellschaft", die aus der Wallfahrt eine Sensation machte, und endlich zeigte sich die Übermacht der Umwelt auch darin, daß die Allgemeinheit sich nicht zu einem Ausnahmegesetz für einen einzelnen verstand und darum auf das einzige Werk, das Wagner für sein Festpielhaus hatte retten können, die gesetzlichen Erbansprüche erhob, die ihr für geistiges Eigentum nun einmal eingeräumt sind. Welche Folgen die Aufhebung des Bayreuther Sonderrechtes auf den „Parsifal" für das Weiterbestehen der Festspiele haben wird (wenn diese in absehbarer Zeit überhaupt wieder aufgenommen werden können, was unter den heutigen Umständen immerhin als fraglich angesehen werden kann, wenngleich sich in Leipzig ein neuer Patronatsverein begründet hat, der das zur Weiterführung nötige Kapital beschaffen will), läßt sich noch nicht absehen. Sollte es wirklich trotz der für Deutschland durch die unerträglichen Abgaben an die Entente und trotz der furchtbaren Steuerlasten im eigenen

Digitized by Google

Lande schon 1923 gelingen, die Bayreuther Festspiele, wie geplant, wieder aufzunehmen und gar den Bayreuther Stipendienfonds so zu steigern, daß die meisten Plätze verschenkt werden können, so würde der Bayreuthgedanke eine reinere Verwirklichung erfahren können, als sie ihm bisher zuteil geworden ist: denn die Sehnsucht nach Wagners Werken ist, das darf man ruhig sagen, keineswegs tot, ist im „Volke" vielmehr lebendiger als je. Das beweisen mit den Aufführungen auch tausende, leider freilich nicht immer einwandfreier Wagnerkonzerte, beweisen die Wagnervorträge an den Volkshochschulen, die überall regste Teilnahme finden. Im übrigen hat der Bayreuther Gedanke wenigstens die eine Aufgabe erfüllt, den Theaterbesuch zu einer festlichen Angelegenheit, zu einer Art künstlerischen Tempeldienstes werden zu lassen, so daß sich sogar unsere Geschäftstheater dazu verstanden haben, hier einige bescheidene Zugeständnisse zu machen. Gerade der „Parsifal", auf den als eine Sensationsmöglichkeit sie sich gestürzt hatten, erweist sich dem gewohnteu Arbeitsgange so widerspenstig, daß es schon jetzt an manchen Bühnen zur, leider wohl nicht immer ganz streng eingehaltenen, Gewohnheit geworden ist, ihn nur zu bestimmten festlichen Gelegenheiten im Jahre und dann unter Aufgebot erhöhter Vorbereitung aufzuführen. Das ist nicht viel, aber immerhin der Anfang einer inneren Verbindung unseres Theaterbetriebs mit dem geistigen Leben der Gesamtheit.

Im übrigen ist unser Theater, ob Staats- und Stadttheater oder private Unternehmung, im Grunde immer Geschäftstheater. Die Zuschüsse der Staatsregierungen und Gemeinden erleichtern das durch Mißverhältnisse im Gagenbezuge der Künstler gleichfalls nicht ganz einfache Theatergeschäft, indes werden an solche Bühnen auch höhere Ansprüche gestellt, und so kommt es schließlich doch darauf hinaus, daß die Teilnahme des zahlungsfähigen Publikums die Gestaltung des Spielplans entscheidet. Es wird sich da im einzelnen, vor allem durch die Organisation des Publikums einerseits und andererseits durch die Umwandlung der Theaterleitung aus einem mehr oder weniger selbstherrlichen Regiment in gegenüber der Öffentlichkeit verantwortliche Stellen manches bessern lassen. Das Wesen wird nur verändert werden, wenn dank künstlerischer Erziehung unser Volk so einmütig nach wertvoller Kraft verlangt, daß mit wertloser kein Geschäft zu machen ist. Die Volksbildungsbestrebungen haben nach Erklärung der republikanischen Staatsform für Deutschland wohl keinen Rückgang, vielleicht sogar eine gewisse Steigerung erfahren. Indessen bleiben ihre Ergebnisse, die sich ja nicht von heute auf morgen zeigen können, abzuwarten.

Kein anderes Gebiet der Musik ist in solchem Maße Gebrauchskunst wie die Oper. Sie ist es schon innerlich, weil die Zahl der zur lebendigen Vorführung einer Oper notwendigen Kräfte außerordentlich hoch, ihre Wirkung damit von der Erfüllung zahlreicher, von ihrem Schöpfer unbestimmbaren Forderungen abhängig ist. Sie ist es in noch höherem Maße äußerlich, weil

Digitized by Google

eben das Geschäft, also der sofortige Erfolg, die Durchführungsmöglichkeit entscheidet, das Theater überhaupt in Rücksicht auf das Geschäft die bereits vorhandenen Bedürfnisse des Publikums berücksichtigen muß. Nirgendwo hat es darum ein wahrhaft neues, von einem vorher ungekannten und ungeahnten genialen Persönlichkeitsgehalt erfülltes Werk so schwer, überhaupt in die künstlerische Erscheinung zu treten und, wenn es das erreicht hat, sich im Spielplan zu behaupten. Das Beispiel Wagners ist beredt genug. „Der Ring des Nibelungen" und auch „Tristan und Isolde" sind erst nach ihres Schöpfers Tode zum Besitz unserer Bühnen geworden. In den zwanzig Jahren um die Jahrhundertwende haben Wagners Werke dann in steigendem Maße den Spielplan beherrscht. Das Jahr 1913, das den 100. Geburtstag, aber auch die Tantiemefreiheit und die Freigabe des „Parsifal" brachte, führte den Höchststand der Aufführungszahl herbei, die für Deutschland jährlich in die Mitte des zweiten Tausends reichte. Gleichzeitig setzte aber auch ein sich bis in die Gegenwart unausgesetzt steigernder und insbesondere durch die alberne Träumerei von internationaler Kunst im Sinne einer Verschmelzung der verschiedenen nationalen Stileigentümlichkeiten genährter kritischer Kampf gegen Wagner ein, der wohl nicht überall ganz lauteren Beweggründen entsprang, aber doch der begreiflichen Auflehnung gegen diese Übermacht entsprach. Nur freilich ist das eine zu bedenken: so verständlich es ist, daß einzelne Gesellschaftskreise sich an Wagner übersättigt haben und dadurch „entzaubert" sind, wie es Emil Ludwig in seiner im Grunde doch würdelosen Kampfschrift bezeichnete, das Volk als Ganzes ist überhaupt noch gar nicht zu Wagner gekommen. Die Volkskreise, denen unter den heutigen Verhältnissen der Besuch einer Opernvorstellung möglich ist, sind unvergleichlich kleiner, als jene, die zum gesprochenen Drama oder auch zur Operette gelangen. Und was diesen Kreisen auf anderem Wege von Wagner geboten werden kann, vermittelt doch nur ein kümmerliches Abbild seines Kunstwerkes, wenn es nicht gar eine schändende Karikatur ist, wie wir sie in Kinoaufführungen des „Lohengrin" erleben mußten. Man steht hier vor einem die Schwere des Problems einer wirklich volkswürdigen Theatergestaltung scharf erhellenden Falle. Denn sicher liegt in Wagners monumentaler, auf die große Linie angelegter, von den Elementarkräften des Gefühls bewegter Kunst die Kraft des Massenausdrucks, wie sonst in keiner dramatischen Musik. Es wird nun aber durch die bestehenden Theaterverhältnisse nicht nur das Volk, an das sich diese Kunst in Wirklichkeit wendet, von ihr ferngehalten; es kann sogar dahin kommen, daß durch die „Entzauberung" des das Theatergeschäft entscheidend beeinflussenden geldkräftigen Gesellschaftsausschnittes eine solche Kunst von der Bühne weggedrängt wird, bevor sie überhaupt dazu gekommen ist, ihre Volkswirkung auszuüben.

Im übrigen hat Wagner keine wertvollen Werke der älteren Opernkunst verdrängt, wie unser deutscher Opernspielplan beweist, der etwa seit 1890

Digitized by Google

ungefähr dasselbe Bild zeigt. In diesen dreißig Jahren ist der feste Bestand, trotzdem über ein halbes Tausend neuer Opern aufgeführt wurden, ziemlich unverändert geblieben. Nur vereinzelte neue Werke haben sich nach ihrer Erstaufführung dauernd darin behauptet, während neunundneunzig vom Hundert der neu aufgeführten selbst bei gutem Anfangserfolg nach kurzer Zeit wieder versanken. Das klingt trostlos, ist aber immer so gewesen; ja in früheren Zeitaltern war die Lebensdauer der Opernwerke wohl noch kürzer. Die alte italienische Stagione rechnete im allgemeinen überhaupt nur mit Neuheiten.

Sehen wir uns den Opernspielplan näher an, denn er kündet beredt die verschiedenen Ansprüche, die unser Volk an die Oper stellt.

Als Ältester hat sich lebendig erhalten Gluck mit seinem „Orpheus". Die beiden „Iphigenien" kommen nur selten, „Alceste" und „Armida" erscheinen nur als Experimente. Ob die in neuerer Zeit gesteigerten und in der „Neuen Gluck-Gesellschaft" (Sitz Leipzig) zusammengefaßten Bestrebungen, des Meisters Werken einen breiteren Raum auf unserer Bühne zu verschaffen, zum Ziele führen werden, hängt davon ab, daß das unverkennbar vorhandene klassizistische Stilverlangen ausreicht, uns das Pathos Glucks noch einmal als überzeugenden Leidenschaftsausdruck glaubhaft zu machen. Von Mozart stehen „Entführung", „Hochzeit des Figaro", „Don Juan" und „Zauberflöte" in voller Lebenskraft. Die Liebe zu Mozart ist wieder im Wachsen, seine Kunst ist geradezu aktuell geworden, und so häufen sich die Versuche, noch andere seiner Werke, vor allem „Cosi fan tutte", zu gewinnen. Beethovens „Fidelio" erfreut sich einer echten, edlen Volkstümlichkeit. Von den Romantikern ist Weber in seinem „Freischütz" unverwüstlich. Auch „Oberon" kehrt mit einer gewissen Regelmäßigkeit wieder; an der musikalisch kaum zu überschätzenden „Euryanthe" wird immer herumexperimentiert, während ein bewußtes Durchhalten der ursprünglichen Fassung sicher zu allererst zum Ziele führen würde. Von Marschner lebt nur, aber in bescheidenstem Maße, „Hans Heiling". Trotz vielfacher Bemühungen ist es nicht möglich, eines seiner andern Werke wieder einzubürgern. Sie sind musikalisch doch nicht reich genug, um die durchweg etwas befremdende oder uns gleichgültig lassende Handlung und das stilistische Hin und Her zwischen Hochdramatik und derber Volkstümlichkeit überwinden zu können. — Von den einst zahllosen Stücken populärer Liedromantik führt nur noch Kreutzers „Nachtlager" dank den Chören und Liedern ein bescheidenes Dasein. Versuche mit anderen älteren Opern wie Spohrs Jessonda werden hier und da, freilich vergeblich, auch noch gemacht. Händels „Rodelinde" wurde (übrigens ziemlich gleichzeitig mit H. Purcells „Fairy Queen" in England) 1920 in Göttingen mit Erfolg dargestellt. Der von Göhler gemachte Vorschlag, aus ökonomischen und künstlerischen Gründen Händel wieder einen festen Platz im Spielplane überhaupt zu geben, ist, so viel auch für ihn zu sprechen scheint,

Digitized by Google

doch ernstlich nicht zu erörtern. Der begeisterte Erfolg der Händel-Festspiele in Göttingen (1921), die zu einer dauernden Einrichtung werden sollen und 1922 auch schon ihre Fortsetzung erfahren haben, scheint dem zu widersprechen. Ich glaube aber, daß hier ganz besondere Dinge mitsprechen: Göttingen liegt außerhalb des Alltagslebens der Kunst und hat als Universitätsstadt eine geistig starke Bevölkerung. An sich ist natürlich der Plan von Händel-Festspielen sehr zu begrüßen und man möchte nur wünschen, daß ein anderer Ort von ähnlichem Range etwa Gluck dieselbe Pflege zuteil werden ließe.

Mehr noch als Marschner hat Wagner der „Großen" Oper Abbruch getan. Alle Bemühungen, Halévys „Jüdin" und Meyerbeers „Hugenotten" und „Afrikanerin" als Musikdramen aufzufrisieren, wollen nicht verfangen. Eher würde vielleicht eine ganz rücksichtslose Einstellung aufs Virtuose zum Ziele führen, doch sind dafür — glücklicherweise — unsere dramatischen Sänger durch Richard Wagner „verdorben". Cherubinis „Wasserträger" und Mehuls „Joseph" kommen immer einmal für einige Zeit wieder auf, üben aber doch keine rechte Zugkraft mehr. Von den Nachfahren der großen Oper hält sich Goldmarks „Königin von Saba", Gounods „Margarete" und Thomas' „Mignon". Die Beliebtheit zumal des letztgenannten Werkes in Deutschland könnte als Beweis für die „verdummende" Wirkung der Opernmusik angeführt werden, denn eigentlich ist es unbegreiflich, daß ein Volk eine derartige Schändung zweier seiner schönsten Dichterwerke erträgt. Dagegen ist bezeichnenderweise erst in Richard Wagners Herrscherzeit, gewissermaßen als Gegensatz gegen seine schwere Kunst, Lortzing zu einer Machtstellung in unserm Spielplan gelangt, wie sie zu Lebzeiten des Künstlers gar nicht geahnt werden konnte. Mit „Zar und Zimmermann", „Wildschütz", „Undine" und „Waffenschmied" ist er neben Wagner und Verdi nicht nur mit der größten Zahl von Werken, sondern auch der höchsten Aufführungsziffer vertreten. Nicolais „Lustige Weiber" geleiten uns dann hinüber zur italienischen Spieloper, von der neben Rossinis unverwüstlichem „Barbier" heute kaum mehr etwas lebendig ist. Freilich gehören Opern wie der „Liebestrank" und „Don Pasquale" zu jenen Werken, die immer wieder einmal „gerettet" werden. Die französische Spieloper vertreten als ganz selten gewordene Erscheinungen Adams „Postillon", Aubers „Fra Diavolo" und „Schwarzer Domino" Boieldieus „Weiße Dame", Maillarts „Glöckchen des Eremiten" und, man muß ihn wohl hierher rechnen, Flotow mit „Martha" und „Alessandro Stradella". Auch hier wird immer einmal ausgegraben, aber es scheint doch, als ob diese Werke für das Bedürfnis des Publikums und, wie wir hinzuzufügen nicht vergessen dürfen, des Theaterschlendrians ausreichten; denn alle Wiederbelebungsversuche haben nur einen kargen Erfolg gebracht.

Digitized by Google

Eine Macht auf unserm Theater ist dagegen Verdi, und zwar entgegen der üblichen musikkritischen Einschätzung doch hauptsächlich durch seine vorwagnerischen Werke „Rigoletto", „Troubadour", „Traviata", „Maskenball" und „Aida". Neuerdings scheint sich „Othello" zu festigen. Der „Falstaff" bleibt ein von allen musikalischen Feinschmeckern stets begrüßter Leckerbissen, ist aber doch im Format zu sehr Kleinkunst, als daß er breite Massen begeistern könnte. Das Theater ist dieser feinen musikalischen Ziselierarbeit nicht günstig, wie neben Wolf-Ferraris anmutigen Spielopern „Die neugierigen Frauen" und „Susannens Geheimnis" leider auch unseres Peter Cornelius köstlicher „Barbier von Bagdad" erfahren muß.

Dann kommt Wagner, dessen sämtliche Werke von „Rienzi" an dauernd auf dem Spielplan stehen, mit Ausnahme des genannten Werkes, das seltener erscheint. Aus der näheren geistigen Umgebung Wagners erwähnen wir Liszt, dessen „Heilige Elisabeth" vielleicht Aussicht hat, ein Festspiel zu werden, und Berlioz, dessen Opern fast nur die Musikgelehrten zu schätzen wissen, was man vor allen Dingen hinsichtlich „Beatrice und Benedikt" und des geistsprühenden „Benvenuto Cellini" bedauern muß.

Von allen deutschen Werken, die seit Richard Wagner entstanden sind, gehören nur Humperdincks „Hänsel und Gretel", Kienzls „Evangelimann" und d'Alberts „Tiefland" zum allgemeinen Besitz. Dazu kommt Richard Strauß, der eine Stellung für sich einnimmt. Bezeichnenderweise erscheint sein ganz in Wagners Bann stehender „Guntram" gar nicht mehr. Die Wiederaufnahme der „Feuersnot" findet nur wenig Gegenliebe. Bleiben „Salome" und „Elektra", der „Rosenkavalier", „Ariadne" und „Frau ohne Schatten". Ob ihre Lebenskraft noch für ein Jahrzehnt ausreichen wird, erscheint mir fraglich. Sicher wird früher Schillings' „Mona Lisa" wieder versinken, deren Sensationserfolg seine älteren Werke „Ingwelde" und „Pfeifertag" nicht wieder zu beleben vermochte. Natürlich erscheinen auch noch andere deutsche Werke zur Zeit auf mehreren Bühnen, man kann aber keines ihrem festen Besitzstand zuzählen, während ein altes Liederstück wie Brülls „Goldenes Kreuz" hin und wieder auftaucht. Ein beredtes Zeugnis für das Verlangen nach melodiöser, romantisch belebter Opernmusik ist die Beliebtheit, der sich Smetanas „Verkaufte Braut" erfreut, und der außerordentliche Erfolg, den Offenbach Jahrzehnte nach seinem Tode mit „Hoffmanns Erzählungen" gefunden hat.

Von den neueren Franzosen hat sich, seitdem die von Wien aus gehegte Massenet-Mode abgestanden ist, keiner zu behaupten vermocht. Eines der meist aufgeführten Werke ist dagegen Bizets spanische Originalmelodieen verwertende „Carmen", das uns zum italienischen Verismo überleitet, der mit Mascagnis „Cavalleria rusticana" und Leoncavallos „Bajazzo" ein zähes Dasein behauptet. Weit stärker, als der Einfluß dieser beiden, ist der Puccinis. Gerade wenn man sieht, daß sein

Digitized by Google

vom Kinogeist erfülltes „Mädchen aus dem goldenen Westen" bei uns gar nicht Fuß fassen konnte und auch die blutrünstige „Tosca" bereits wieder abwandern mußte, während „Manon Lescaut", die „Bohême" und die fast aller Handlung bare „Madame Butterfly" eine große Aufführungszahl erreichen, muß man darin einen Sieg der Melodie erblicken. Nicht erwähnt habe ich in diesem Zusammenhange Hans Pfitzner. Seine Werke gehören auch unserem Bühnenspielplan im ganzen noch nicht an. Nach seinem „Palestrina" ist es sicher, daß sich der dem lauten Betrieb fernhaltende Meister eine Dauerstellung erringen wird, wenn sie auch niemals auf einer großen Aufführungszahl beruhen kann.

An Mannigfaltigkeit und auch in der Zahl der regelmäßig wiederkehrenden Werke wird der deutsche Opernspielplan von dem keines andern Landes erreicht, aber der Charakter ist überall derselbe. An diesen Verhältnissen hat auch die Revolution mit ihren Folgeerscheinungen im Grunde genommen nichts geändert. Wie früher, werfen einzelne deutsche Theaterleitungen selbst einem Saint-Saëns Tantiemen nach. Richard Wagner, Bizets „Carmen" und die Jung-Italiener Mascagni, Leoncavallo, Puccini haben sich die Welt erobert, was die nicht deutsche Welt nur Wagner als Verbrechen anrechnet, und stehen neben dem eisernen Bestand aus der klassischen Zeit, Webers „Freischütz" und Verdis Opern bis zur „Aida". In Italien und in den Ländern, die wie England und Amerika kein eigenes Opernschaffen oder aus andern Gründen noch die italienische Gastspiel-Stagione haben (früher Rußland, neuerdings Österreich; zwischen Deutschland und Italien sollten Wechselgastspiele ganzer Opernkörper in die Wege geleitet werden, wozu es aber nicht zu kommen scheint), treten noch einige der Virtuosenopern Bellinis, Donizettis und Rossinis dazu; Frankreich hält eine größere Zahl der klassischen Spielopern der Adam, Boieldieu, Auber und Herold lebendig und greift auch mit einer gewissen dankenswerten Regelmäßigkeit auf seine ältere Literatur zurück.

Richard Wagners Stellung in Frankreich und Italien, die sich ihm nur nach langem Widerstreben gebeugt haben, ist durch den Krieg stark erschüttert worden. Allmählich mehren sich aber die Anzeichen, daß die Länder der Entente nicht gesonnen sind, seine Kunst dauernd zu entbehren, wie denn schon jetzt wieder von gelegentlichen Wagner-Aufführungen im feindlichen Auslande und von weitergehenden Plänen berichtet wird. Das erste der feindlichen Länder, das sich der deutschen Kunst freundlich gegenüber stellte, war Italien. Auf die Dauer Wagner von Frankreich auszuschließen, wird ein Wahn der französischen Nationalisten bleiben: würde doch ein solcher Schritt eine geistige Verarmung des Landes bedeuten.

Noch immer sind, wie durch die ganze Operngeschichte, Italien, Frankreich und Deutschland der Schauplatz der Entwicklung der Gattung und damit auch die Teilhaber am internationalen Opernspielplan. Bei den übrigen

Digitized by Google

Nationen kommen jeweils noch einige Werke, häufig national-geschichtlichen Inhalts, hinzu. Daß eine von den Deutschen erschossene englische Kriegsspionin zur Heldin einer italienischen Oper erkoren wurde, ist eine Tatsache, die wohl weniger die Musik als die Zeitgeschichte unserer Tage angeht. Nur des Tschechen Smetana „Verkaufte Braut" und des Russen Tschaikowsky „Eugen Onegin" — beide Werke übrigens im Inhalt nicht eigentlich national — haben internationale Geltung erlangen können. Vielleicht ist Moussorgskys „Boris Godunow" (nach Puschkin) ein ähnliches Schicksal bestimmt. Die Oper fand in Stuttgart begeisterte Aufnahme, die sie dank ihrem hohen Werte auch deshalb wohl verdient, weil sie den starken Einschlag östlicher Kunst ohne artistisches Mengwerk zeigt. Freilich hat Puschkins Dichtung kaum allgemeinen Menschheitswert.

Ich werde deshalb diese ausgesprochenen Nationalopern innerhalb der Nationalmusik behandeln, aber auch die Hauptentwicklung nach Ländern darstellen, wobei ein für Deutsche bestimmtes Buch natürlich die Oper in Deutschland ausführlicher behandelt. Das ist aber auch musikgeschichtlich gerechtfertigt, weil Deutschland alle ausländischen Bestrebungen aufgenommen und verarbeitet hat.

II. Die Oper in Deutschland

Stärker als das Publikum, das das Theater immer, und zwar mit einem gewissen Rechte, als Unterhaltungsstätte betrachtete — gerade deshalb sehnen wir uns nach Festspielen, die kein Publikum, sondern das Volk vereinigen und von außergewöhnlichem Gepräge sind —, haben die schöpferischen Begabungen an einer Erscheinung wie Richard Wagner zu tragen, wenigstens so weit sie ernste Künstler aber keine Genies sind. Das Genie arbeitet mit seiner selbstherrlichen Kraft im Dienste der großen inneren Notwendigkeit und findet ohne zu suchen neue Wege. Erinnern wir uns an Hebbels Wort, wonach es der Talente dankenswerte und außerordentlich wichtige Aufgabe ist, den Weg, den die Kunst durch das Genie im Sturmlauf durcheilt hat, langsamer nachschreitend völlig auszubauen. Immerhin, so schwer wie unter Richard Wagner haben die guten Talente noch niemals unter einem Vorbilde gelitten. Das liegt an der Einzigartigkeit seiner Erscheinung und der völligen Neuartigkeit seines Musikdramas. Daß man dieses Musikdrama immer und immer wieder bloß als eine, wenn auch die vollkommenste Art der Oper betrachtete, hat den Weg zur Klarheit erschwert.

Naturgemäß haben die deutschen Komponisten am schwersten mit dem Vorbilde gerungen. Leichte, wenn auch bald vorübergehende Erfolge haben nur schwächliche Epigonennaturen, geschickt rechnende Kompromißler oder solche Musiker, die auf die breiten oder gar niederen Instinkte des Volkes rechneten, gewonnen.

Digitized by Google

Wir haben nach Richard Wagner von keinem deutschen Komponisten ein Musikdrama großen Stils erhalten, das sich auf der Bühne auch nur einige Zeit zu behaupten vermocht hätte, und heute ist das eigentliche Wagnerianertum aus dem Spielplan ganz verschwunden. Das hat sicher mit daran gelegen, daß alle diese Komponisten uns Musikdramen geben wollten, keiner sich damit begnügte, eine Oper zu schreiben. Das Musikdrama aber erhält seine innere Formgestaltung von der Dichtung. Ob hier jene große musikalische Notwendigkeit eintritt, die allein lebendig formgestaltend wirken kann, ist nicht ein Glückszufall, sondern die logische Folge einer ganz besonderen künstlerischen Veranlagung. Daß aber bei der unzweifelhaft großen Begabung mancher dieser Komponisten nicht einmal ein brauchbares Bühnenwerk zustande kam, hatte seinen Grund doch auch in der allgemeinen geistigen Zeitstimmung. Das Musikdrama wurde als Vehikel für allerlei Weltanschauungsideen mißbraucht. Daß die Kunst vor allen Dingen inneres Erleben mitzuteilen habe, wurde Nebensache. Etwas Greisenhaftes, Unwahres liegt in alledem, wenn junge Leute die Askese Parsifals übertrumpfen, wenn sie überhaupt künstlerisch und musikalisch dort anfangen, wo ein Mann wie Wagner aufgehört hat. Es ist doch sehr bezeichnend, daß der „Tannhäuser" so gut wie ohne Nachfolge blieb, daß diese sich fast durchweg — von den zahllosen „Lohengrin" nachahmenden Ritteropern abgesehen — an „Tristan und Isolde" und „Parsifal" klammerte.

Das Haupthindernis aber war, daß man das Wesentlichste der Kunst Wagners, die Forderung nach Stil, nicht erkannte. Bauern schritten in Nibelungenrüstzeug daher. Daß Wagner für jedes seiner Werke einen besonderen Stil geschaffen, blieb ohne Folge. Man übersah, daß er aus der Dichtung heraus den Stil seiner Musik gewann, und betrachtete Wagners Musik als etwas für sich Stehendes, das man genau so lernte und übernahm, wie in den älteren Schulen die Formen der Klassiker. So haben wir leider fast nur von einer Wagnernachahmung, nicht aber von einer Wagnernachfolge im Geiste zu reden. Die zahlreichen Reckenopern, blutloseste Epigonenarbeit, wenn auch nicht zu leugnen ist, daß manches Stück schöner Musik darin enthalten ist, sind längst wieder vergessen und brauchen hier nicht weiter erwähnt zu werden. Selbst ein Felix Draeseke (1835 bis 1913) versagte hier mit „Gudrun" und „Herrat". Der hochbegabte Hans Sommer (1857—1922) kommt aus diesen Gründen selbst im „Rübezahl" nirgends zu dem seiner Natur entsprechenden leichten Humor. Wer ihn schätzen lernen will, muß nach seinen zahlreichen Liederheften greifen. Begabte Musiker wie Philipp Rüfer (geb. 1844), dessen „Merlin" und „Ingo" auf die Bühne kamen, und Reinhold Becker (geb. 1842) mit „Frauenlob", „Ratbold" errangen nur vorübergehenden Erfolg, trotzdem sie dem allzu nahen Vergleich mit Richard Wagner aus dem Wege zu gehen suchten. Diesen forderte dagegen aufs schroffste heraus Adalbert von

Digitized by Google

Goldschmidt (1848—1906), dessen „Helianthus“ und „Gäa“ ein abstoßendes Gemengsel von Askese, Rittertum und Philosophie darstellen, das durch das anmaßende Selbstbewußtsein, mit dem es vorgetragen und inszeniert wurde, nur noch widerwärtiger wirkte. Mit noch stärkerem Selbstbewußtsein neben Wagner stellte sich August Bungert (1846—1915) in einer dem Umfange nach riesigen Tetralogie „Homerische Welt“, deren vier Teile vorübergehend zur Aufführung gekommen sind. Trotz allen Strebens nach musikdramatischem Stil kann man dabei doch eigentlich nur von großen Meyerbeer-Opern sprechen, nur daß dem Komponisten dazu die dramatische Schlagkraft des Älteren fehlt. Als ein Zeichen dafür, wie unser kapitalistisches Zeitalter jeden künstlerischen Gedanken auszuschlachten sucht, sei erwähnt, daß sich ein heute vielleicht schon wieder entschlafener Bungertbund für die Gründung eines seinem Werke gewidmeten Festspielhauses in Godesberg gebildet hatte. Die Triebfeder war natürlich nicht Förderung der Kunst, sondern des Fremdenverkehrs. Über alledem hat man fast vergessen, daß Bungert in zahlreichen Liedern, für die er, abgesehen von seinen ersten Liederheften, vorzugsweise Texte der rumänischen Königin Carmen Sylva wählte, ein liebenswürdiges und zumal in der Rhythmik auch fesselndes Singtalent bewiesen hat. In seinen Bmoll-Variationen mit Fuge, einem Klavierquartett und Klavierstücken bewährte er sich als ein beachtenswerter Nachfahre der Schumannschen Romantik.

Auch die von großem Wollen und bedeutendem Können zeugenden Werke Felix Weingartners (geb. 1863) — der eine Märtyrergeschichte des frühen Christentums behandelnde „Genesius“, die in drei Einakter gebrachte „Orestie“, das biblische Drama „Kain und Abel“ — vermochten sich nicht zu behaupten, zumeist doch wohl, weil dem Künstler eine wirklich persönliche Musiksprache und das zwingende Temperament fehlen, das er als Dirigent so glänzend bewährt. Weingartner, der sich auch als denkender Schriftsteller betätigt, hat sich zu immer klarerer Durchsichtigkeit der Formgebung entwickelt und seine komische Oper „Dame Kobold“ (1916) hat das theoretische Programm „Zurück zu Mozart“ mit größter Folgerichtigkeit in die Tat umgesetzt. Auch mit seinen beiden neuesten Opern, der nach dem altjapanischen Drama Terakoya gearbeiteten „Dorfschule“ und dem „Meister Andrea“ (nach Geibel) dürfte er auf der deutschen Bühne schwerlich Fuß fassen. Denn leider reicht auch der beste Wille in der Kunst nicht aus. Erfreulicheres ist Weingartner in stimmungsreichen und auch fein humoristischen Liedern gelungen; von seinen Instrumentalwerken haben wir in anderm Zusammenhang zu sprechen. — In Max Schillings (geb. 1868, bis 1918 Generalmusikdirektor in Stuttgart, 1919 zum Leiter der Preußischen Staatsoper nach Berlin berufen, sodann Generalintendant) steckt dagegen unverkennbar eine dramatische Natur. Trotzdem er den Musikstil Wagners am getreuesten übernommen hat, sind „Ingwelde“ und der lustige „Pfeifertag“ voll starken

Digitized by Google

persönlichen Gehalts. Die Schwerfälligkeit und das innerlich völlig Unmusikalische der Dichtungen Spocks mag dazu beigetragen haben, daß Schillings in diesen Musikdramen nicht eigentlich frei wurde. Auch der von Gerhäuser geschaffenen Ergänzung des Hebbelschen „Moloch" fehlt die theatralische Schlagkraft. Vielleicht war es das begreifliche Verlangen nach dieser unmittelbaren Theaterwirkung, das ihn zur Aufnahme der mit moderner Perversität gespickten „Mona Lisa" (1915) bewog, die ihm auch großen Erfolg eintrug. An ihm hatte ohne Frage auch die Textdichterin Beatrice Dovsky einen nicht geringen Anteil. Daß Schillings mit diesem Werke in die Nähe des Strauß der „Salome" und Puccini der „Tosca" rückte, ist in musikalischer Hinsicht — wenngleich Schillings' Eigenart nicht so hervortritt, wie früher — weniger bedauerlich als in ethischer. Unabhängige Künstler müssen unsere Kunst gegen die Allherrschaft der Mode schützen. Mit Liedern („Glockenlieder" nach Spitteler), mit Melodramen („Hexenlied", „Kassandra", „Eleusisches Fest"), die bei aller Charakteristik des Einzelnen zu großzügiger sinfonischer Einheitlichkeit gelangen, und verschiedenartigen Instrumentalwerken (Phantasien „Seemorgen", „Meergruß", Prolog zu „Oedipus", wertvolle Kammermusik, Violinkonzert in Amoll) gehört Schillings als Gesamterscheinung zu den führenden Musikern der Gegenwart. Eine gewisse Schwere seiner Tonsprache, die den ersehnten großzügigen Schwung mühsam aber erfolgreich erkämpft, wirkt über das Musikalische hinaus mit mitziehender Kraft ins Menschliche. Schillings' Bearbeitung von Berlioz' „Trojaner", die er auf einen Abend zusammenlegte, scheint außerhalb Stuttgarts leider keine Beachtung gefunden zu haben. — Echter Wagnerianer im Geiste ist auch der Schüler Draesekes, Felix Gotthelf (geb. 1857, lebt in Wien), der sich aus Goethes Ballade „Der Gott und die Bajadere" den Stoff zu einem menschlich ergreifenden Mysterium „Mahadeva" (1910) gewann, in dem eine dem Wesen des Stoffes entsprechende Thematik in innigem Verwachsensein mit dem seelischen Gehalt und der Entwicklung des Dramas echt sinfonische Gestaltung erfährt. Der gleiche sinfonische Geist waltet in seinen Liedern, unter denen sich auch echte Orchesterlieder und groß angelegte Balladen befinden. — Eine musikalisch reich und tief gegründete Natur war Viktor Hansmann (1871—1909), dessen musikfrohes Österreichertum einen Einschlag von Brahmsscher Herbheit hatte. Seine in der Zeit Neros spielende Oper „Die Nazarener" (1906) gehört entschieden zu den bedeutendsten Opern nach Wagner, wenn sie auch trotz erprobter Bühnenwirksamkeit die Widrigkeiten unseres Theaterbetriebs nicht zu überwinden vermochte. Vorauf ging ihr die 1897 entstandene Oper „Enoch Arden". Ein drittes Bühnenwerk „Unter der Reichsfahne" kam 1906 auf dem Hohentwiel zur Aufführung. Eine beträchtliche Reihe wertvoller Landsknechts-Lieder mit Orchester verstärkte den Eindruck von diesem allzu jung verstorbenen Musiker.

Für das vielfache gröbliche Mißverstehen der Wagnerschen Lehre vom

Digitized by Google

Verhältnis zwischen Dichtung und Musik charakteristisch ist Heinrich Zöllners (geb. 1854) Verfahren gegenüber Goethes „Faust" und Gerhart Hauptmanns „Versunkener Glocke". Er mochte sich wohl sagen, daß er auf diese Weise in jedem Fall zu wertvollen Textunterlagen kam. Da er aber naturgemäß einerseits alles zur Handlung Gehörige beibehalten mußte, andererseits die ja viel langsamer vorwärtsschreitende Musik eine starke Kürzung der Dichtung erheischte, behielt er nach dem Zusammenstreichen gerade das Unmusikalische der Dichtung übrig, das eigentlich Lyrische und Stimmunghafte mußte fallen. Seine Musik vermochte das um so weniger zu ersetzen, als sie allenfalls über eine gewisse Charakterisierungskunst, nicht aber über inneren Empfindungsreichtum verfügt. Wie seine kleineren Opern „Bei Sedan", „Der Überfall" und „Das hölzerne Schwert" zeigen, fände er wohl am ehesten in einer ruhig die alten Formen übernehmenden Spieloper ein günstiges Betätigungsfeld. Mit einem Gdur-Streichquartett hat der jetzt in Freiburg i. Br. lebende Komponist jüngst lebhaften Beifall errungen.

Wir dürfen nicht vergessen, daß, wenn Wagners Reformpläne für das Theaterwesen in den revolutionären Stimmungen und der Gesellschaftskritik des „jungen Deutschlands" ihren ersten Ausgangspunkt hatten, sein Kunstwerk doch durchaus in der Romantik wurzelte und diese im höchsten Sinne erfüllte. So wundert es uns nicht, gleichzeitig neben den Belebungsversuchen der altgermanischen Recken- und Ritterwelt der damit eng verbundenen, von Wagner selbst großartig erfaßten Naturromantik zu begegnen. Die Elfen und aus verschwiegenen Teichen aufsteigenden Melusinen des alten deutschen Waldes, die lockenden Loreleyen und Nixen unserer Ströme haben es auch unsern Musikern angetan und manchen auf das tückische Gebiet der Opernbühne verlockt, der in häuslicher Stille und friedlicher Geselligkeit einen sicheren Weg zu dauerhafteren Erfolgen gefunden hätte. Wir haben diese Musiker Abert, Scholz, von Holstein, Grammann, H. Hofmann, Langer u. a. in anderem Zusammenhang (vgl. meine Gesch. d. Musik II. S. 125) behandelt, weil sie musikalisch mehr im Bannkreise Mendelssohns und Schumanns standen. Es ist mit ihren Opern leider manches feine Stimmungsbild echt deutscher Naturromantik begraben.

Glücklicherweise erstand nun aus innerlicher Wagnernachfolge ein Werk, das diese urdeutsche, durch Webers „Freischütz" der Bühne eroberte Welt uns in neuer Form gewann: das Märchenspiel „Hänsel und Gretel" von Engelbert Humperdinck (1854—1922). Das 1893 als Weihnachtsgabe (zuerst in Weimar) unserm Volke bescherte Werk wirkte wie eine Erlösung; im innersten Grunde doch wohl weniger, weil es gesunde Waldfrische und die reine Luft deutschen Volkslebens der blutrünstigen und überhitzten Welt der italienischen veristischen Oper gegenüberstellte — denn dem weiteren Erfolge dieser Werke tat es keinen Abbruch —, sondern weil

Digitized by Google

hier endlich ein Werk wahrer Wagnernachfolge entstanden war, das aus der Unfruchtbarkeit des bisherigen Wagnerianertums einen Ausweg wies. Wenn auch nicht in allen Einzelheiten, so war doch im großen und ganzen die Verkleinerung des Formats geglückt. Außerdem war durch das Zurückgehen aufs Volkslied eine hohe Bereicherung des rein Musikalischen erreicht. Das ganze Werk zeigt mit einem Worte persönliche Eigenart und Stil, Übereineinstimmung von Inhalt und Form. Humperdinck war kein Vielschreiber. Er vermochte leider mit seinen nachherigen Werken keinen rechten Erfolg zu erringen und auch der anfängliche der „Königskinder" (1910) hat nicht standgehalten. Das ist doppelt bedauerlich, weil hier eine ganz kostbare musikalische Feinarbeit geleistet ist. Aber in Ernst Rosmers Dichtung sind Zersetzungskeime, die für die wahre Märchengläubigkeit ebenso tödlich wirken, wie das Brot der bösen Hexe für Königssohn und Gänsemagd, die sich in Liebe gefunden. In allen seinen Werken bewährte Humperdinck das stilbildnerische Feingefühl, das ihn schon in „Hänsel und Gretel" vor der äußerlichen Übernahme der Wagnerschen Tonsprache bewahrt hatte. Die Bedeutung, die er hauptsächlich durch die zuerst (1898) als Melodrama bearbeiteten „Königskinder" für diese Gattung gewonnen hat, ist in anderm Zusammenhang bereits gewürdigt worden. Die „Heirat wider Willen" (1905) ist ein sehr beachtenswerter Versuch zur Gewinnung des Stils einer komischen Oper. Der Weg über das französische Chanson scheint mir allerdings verkehrt; erst recht, wenn er mit so urdeutscher Gründlichkeit unternommen wird, wie hier. Aber für die Orchesterbehandlung ist es sehr wertvoll, daß im Rahmen des großen modernen Orchesters, auf das ein neuerer Komponist bis jetzt leider kaum verzichten mag, eine viel leichtere und durchsichtigere Instrumentation gewonnen ist. Den letzten Opern Humperdincks, „Die Marketenderin" (1914) und „Gaudeamus" (1919), ist trotz des starken äußeren Erfolges keine längere Lebensdauer beschieden: Humperdincks Kräfte zeigen sich in ihnen völlig erschöpft.

Die Märchenoper zur neuen Gattung auszubauen, wie die Kritik vielfach verlangte, wollte nicht gelingen. Das erste Werk blieb der einzige Erfolg, wenn man es auch mit Gustav Kulenkampffs (1849—1921) vierter Oper „König Drosselbart" (1899) wohl nochmals versuchen könnte. Auch Walter Braunfels' (geb. 1882) „Fallada" enthält viel Schönes. Doch hat der Komponist mit „Prinzessin Brambilla" und „Ulenspiegel" einen seiner mehr geistigen Art zusagenderen Boden beschritten. Zu einem großen Erfolg verhalf ihm seine Komposition von des Aristophanes (bearbeiteten, aber den ursprünglichen Sinn der Komödie in deutsch-sentimentale Art verkehrenden) lyrisch-phantastischem Spiele „Die Vögel" (München 1921), ein Werk voll von Geist, Witz, Farbe und feiner architektonischer Gliederung, dessen Musik-Diktion bei aller Wirksamkeit aber doch eigentlicher Ursprünglichkeit entbehrt. Inzwischen haben wir auf ganz anderem

Digitized by Google

Wege eine ganz köstliche Neubelebung der deutschen Märchenwelt für die Bühne erhalten durch Siegfried Wagners (geb. 1869, lebt in Bayreuth) „An allem ist Hütchen Schuld" (1917). So haben jene Recht behalten, die sich die von des Wagnersohnes Erstlingsoper „Der Bärenhäuter" (1899) geweckten Hoffnungen durch die allzu schnell gewachsene Reihe der dazwischen liegenden Opern (Herzog Wildfang, Der Kobold, Bruder Lustig, Sternengebot, Banadietrich) nicht hatten rauben lassen. Diesen Opern sind „Schwarzschwanenreich" (1918) und „Sonnenflammen" (1919) gefolgt. Vielleicht daß doch die in diesen Werken störende Sorglosigkeit eines von scharfer Selbstkritik und Anspannung der höchsten Kraft unbeschwerten Darauflosdichtens Vorbedingung ist für eine so glückliche Gläubigkeit und naive Naturwüchsigkeit, denen allein solch durchaus volkstümliches Gebilde gelingen konnte, wie dieses Märchenspiel vom nichtsnutzigen Kobold Hütchen, der mit seinem losen Schabernack den Menschen immer überzwerch kommt, so daß sie erst durch Himmel und Hölle müssen, um mit Mühsal zu gewinnen, was sie auf Erden leicht hätten greifen können, wenn nur eben „Hütchen" nicht gewesen wäre. Siegfried Wagners köstliches vom Vater überkommenes Erbstück ist die Fähigkeit, sich so in unser altes Sagen- und Märchengut einzuleben, daß es sich ihm in den Wesenselementen offenbart, mit denen er nun als ursprünglichem Stoffmaterial schaltet. Ein urtheatralischer Instinkt bewährt sich überall und echte Volkstümlichkeit ist Naturmitgift. Darum verwächst die Märchenwelt ungezwungen mit den an keine geschichtliche Zeit gebundenen, immer gültigen Lebensformen des einfachen Volkslebens und der echte Volkshumor gedeiht vortrefflich auf diesem nahrhaften Boden. Dabei steht Richard Wagners Sohn auch als Musiker seinem Vater so unbefangen gegenüber, wie kaum ein anderer Komponist. Er geht Anklängen nicht aus dem Wege, wo sie bei gleichem Untergrunde sich fast von selbst ergeben, verfügt aber anderseits über eine eher an Lortzing gemahnende, wenn auch eigenwüchsige Volkstümlichkeit in Melodie und Rhythmik. Unser solcher gesunder Kräfte dringend bedürftiges Musikleben wird schwer geschädigt, wenn Siegfried Wagner von der Kritik immer in den Riesenschatten seines Vaters gestellt wird, statt ihn sein viel bescheideneres aber behaglich-warmes Licht ungehemmt ausstrahlen zu lassen. Zur Verbreitung von Siegfried Wagners Kunstwerk wie als Vorkämpferin für die deutsche Kunst überhaupt hat sich 1920 ein „Bayreuther Bund" mit Stuttgart als Vorort gebildet. Er ist schon erfolgreich an die Öffentlichkeit getreten, läßt aber vorderhand noch eine zielbewußte Unterstützung der schaffenden deutschen Künstler vermissen: darin allein aber würde er, auch im Sinne Richard Wagners, seine Daseinsberechtigung finden.

Sehr stark mit Märchenelementen durchsetzt sind die beiden Operndichtungen O. J. Bierbaums, die der als Lehrer außerordentlich einflußreiche Ludwig Thuille (1861—1907) vertont hat. In der späteren „Gu-

Digitized by Google

geline" (1901) hat der Dichter freilich seinen spielerigen Neigungen zum äußerlich Dekorativen nachgegeben und das Ganze zu sehr verniedlicht und verflacht. Aber der „Lobetanz" (1898) ist voll von blühender Musik, die Thuille in stimmungsvollen Liedern und eigenartiger Charakteristik (Totentanz) ausgeschöpft hat. Das Ganze scheint aber doch fürs Theater zu fein gewebt, jedenfalls solange wir nur unsere großen Opernhäuser und nicht musikalische „Kammerspiele" haben. — Ein sehr hübsches Weihnachtsmärchen bescherte uns Karl Goepfart (geb. 1859, lebt in Potsdam) mit dem „Beerenlieschen". Der aus der Schule Liszts stammende Komponist, der auch noch andere Opern geschrieben hat: „Wieland der Schmied", „Sarastro", „Der Müller von Sanssouci" u. a., wäre, wie seine melodiösen Lieder, Chöre und Klavierstücke zeigen, wohl zu einer Volksoper berufen.

Franz Höfers 1918 in Nürnberg gegebene, in der Hauptsache unpersönlich gehaltene Märchenoper „Dornröschen" trägt das Kennwort zu Unrecht: des Märchens Schluß hat das Sinnbild für den Sieg des Christentums gegeben. Otto Naumanns Märchenkomödie „Mantje Timpe Te" (Dichtung von O. Ernst) endlich mischt einige bekannte Stoffe durcheinander und erreichte bei ihrer Dresdener Uraufführung (1919) mit vielen malenden Stellen Eindruck, zeigte aber die auch sonst oft zu beklagende Überladung mit Musik, wo mit Rücksicht auf das Märchen Sparsamkeit der Mittel am Platze wäre. Von neuen Märchenopern seien noch an dieser Stelle genannt Camillo Hildebrands „Firlefanz" (1920), Emil Nikolaus von Reznіčeks (geb. 1861 in Wien) musikalisch reizvoller „Ritter Blaubart" (1918), Alfred Szendreis klanglich feines, aber nicht sonderlich eigenstarkes Spiel von Liebe und Tod „Der türkisenblaue Garten".

Ich habe erwähnt, daß Humperdincks „Hänsel und Gretel" als Gegengewicht gegen die Flut des italienischen Verismus empfunden wurde, die als Folge der begeisterten Aufnahme von Mascagnis „Cavalleria rusticana" (1890) über uns hereinbrach. Über die italienischen Werke ist bei der Darstellung der Oper in Italien zu sprechen. Im deutschen Schaffen tobte sich dieser wild gewordene Naturalismus in einem Haufen lärmvoller einaktiger Mord- und Ehebruchsgeschichten aus. Ein besonderes, von Gotha ausgehendes Preisausschreiben suchte die ohnehin überhastete Erzeugung dieser Mißgeburten noch zu beschleunigen. Heute sind diese mit Vorliebe exotischen Ländern entstammenden „leidenschaftlichen" Frauen „Mara", „Angla" (von Ferdinand Hummel), „Evanthia" (Paul Umlauft) nebst der „Rose von Pontevedra" (Jos. Forster) wieder von der Bühne verschwunden.

So unüberbrückbar nun auch der Widerspruch zwischen dem grundsätzlichen Naturalismus als möglichst getreuer Lebensabschilderung und der Unwirklichkeit von Menschen ist, die in allen Lebenslagen singen, so zeigte doch der außerordentliche und anhaltende Erfolg der jungitalienischen Werke im Verein mit dem älteren und stärkeren der „Carmen" Bizets die keines-

Digitized by Google

wegs neue Tatsache, wie günstig für die Oper eine Verankerung in den Geschehnissen des Alltagslebens, in uns allen vertrauten Gefühlen und Leidenschaften ist. Nicht nur die komische Oper der Italiener und Franzosen, auch das alte deutsche Singspiel hatte das gewußt, die deutsche Romantik der Weber und Marschner hatte kühn den Alltag mit der Wunderwelt gemischt. Jetzt hieß es ganz im wirklichen Leben womöglich der niedern Stände zu bleiben. Wußte man sich hier vor theoretischer Einseitigkeit zu wahren, verschloß man sich nicht blind vor den Schönheiten des Lebens, dem Edeln, Guten, Heitern, Großen, das doch ebenso lebenswirklich ist wie das Erbärmliche, Traurige und Schlechte, so konnte auf diesem Wege die neue Volksoper entstehen.

Gleich der erste Wurf (1895) war ein Volltreffer: „Der Evangelimann" von Hermann Kienzl (geb. 1857, lebt in Graz). Auch dieser Oberösterreicher, der übrigens auch als Musikschriftsteller Wertvolles geschaffen hat („Die musikalische Deklamation", „Essays", „Rich. Wagner", „Im Konzertsaal")' hat erst in einem „Urvasi" und in „Heilmar der Narr" sich in Weltanschauungsopern versucht. Schon im „Heilmar" stehen einige lebendige Volksszenen. Da griff Kienzl, veranlaßt durch die Erfolge des italienischen Naturalismus, zu einem Stoff aus dem bürgerlichen Leben und schuf nach einer Novelle Meißners im „Evangelimann" (1895) ein Bild deutschen Volkslebens. Er fand hier auch zwanglos den entsprechenden Stil, scheute sogar nicht vor geschlossenen Formen zurück und errang, trotzdem ihm starke musikalische Eigenart abgeht, einen Erfolg, dessen tiefere Berechtigung auch der strengste Kunstästhetiker nicht zu leugnen vermag, da der Mangel an Eigenart durch die Sicherheit der Stilbildung wettgemacht wird. Seither ist Kienzl ein gleichwertiger Erfolg nicht mehr beschieden gewesen. Im „Don Quijote" (1898) versuchte er sich ohne Glück in der höheren Charakterkomödie. Vielleicht infolge der abhetzenden Ausnützung als Saisonerfolg ist die melodiöse Revolutionsoper „Der Kuhreigen" (1911) zu rasch verbraucht worden. Hier würde sich eine Neuaufnahme möglicherweise lohnen. Dagegen ist die steirische Dorfkomödie „Das Testament" (1916) zu grobdrahtig und durch die komische Ausnutzung des gespielten Todes zu zwiespältig im Empfinden. Etwas gar zu leicht machte es sich in seinen Volksopern Cyrill Kistler (1848—1907), obwohl er, wie aus „Arm Elslein", „Röslein im Haag" und „Der Vogt auf Mühlstein" hervorgeht, viel eher hier wenigstens brauchbare Bühnenwerke zustande gebracht hätte, als im Riesenformat von „Kunihild" oder „Baldurs Tod". Karl von Kaskel (geb. 1860) sind durch diese kluge Beschränkung in der „Bettlerin vom Pont des Arts" und, in höherem Maße, in „Dusle und Babeli" (1903) anmutige Volksopern gelungen. Zu einem nachhaltigen Erfolg aber hat es außer dem „Evangelimann", der noch immer auf eine beträchtliche jährliche Aufführungsziffer gelangt, kein Werk dieser Richtung gebracht. Auch dem unverkennbar zur Volksoper berufenen Österreicher

Digitized by Google

Josef Reiter (geb. 1862, lebt in Wien) ist er bisher nicht zu teil geworden, so lebendig sich seine ursprüngliche Musikantennatur im „Bundschuh", „Klopstock in Zürich", „Der Totentanz", „Ich aber preise die Liebe" (1912) und zuletzt in „Der Tell" (1917) auslebt. Sehr beliebt sind seine Chorwerke (darunter ein „Requiem") und Lieder. — Ein anderer Wiener, Julius Bittner (geb. 1874), hat in rascher Folge nach seinem unaufgeführten „Alarich" einige in der Handlung bewegte Opern auf volkstümliche Stoffe herausgebracht („Die rote Gret", „Der Musikant", „Der Bergsee", „Der Abenteurer"), von denen „Das höllisch Gold" (1916) erfolgreich über viele Bühnen gegangen ist. Eine unverkennbare starke Begabung erscheint hier noch etwas zerfahren und wahllos in den Mitteln. Wenn es ihm gelingt, die Kraft ganz zusammen zu nehmen, dürfte ein volles Gelingen der Lohn sein. Ein neueres Werk „Der liebe Augustin, Szenen aus dem Leben eines Talents" (1917) ist jedenfalls als Dichtung, die in allen genannten Opern vom Komponisten stammt, ein Fortschritt. Bittners Schöpfung „Die Todestarantella", ein stofflich und formal möglicherweise durch Wilh. Maukes „Die letzte Maske" (1917) angeregtes Werk, kam in den Wiener Maifestspielen in Zürich (1920) zur lebhaft begrüßten Uraufführung. Ein wenigstens stofflicher Mißgriff scheint Bittners vorletzte Schöpfung „Die Kohlhaymerin" (Wien 1921) zu sein. Als bevorstehend wird die Aufführung von Bittners Oper „Das Rosengärtlein" gemeldet. Bittner arbeitet bedenklich rasch. Der soeben genannte Wilhelm Mauke (geb. 1867 in Hamburg, lebt in München) hat, nachdem er als erster Begründer einer sozialen Gesangs-Lyrik berechtigte Beachtung gefunden hatte, erst mit seinem vierten Bühnenwerke, dem erwähnten Mimodrama, starken Erfolg. Seine romantische Oper „König Laurius Rosengarten", die wie die nachfolgenden Werke „Das Fest des Lebens" und „Thamar" (die Uraufführung soll im Herbst 1922 in Stuttgart stattfinden) bisher unaufgeführt ist, kann als Volksoper im besten Sinne des Wortes angesprochen werden, wenngleich Maukes starke, in glühender Leidenschaft gipfelnde Begabung ihn vor allem auf das tragische Gebiet verweist, das er in der „Letzten Maske" künstlerisch bedeutsam anbaute und, soweit die Kenntnis der Partituren ein Urteil zuläßt, in den späteren Opern ganz gewaltig zu vertiefen wußte.

Vielleicht daß gerade diesem Gebiet der Wettbewerb der Operette Abtrag tut; jedenfalls haben ihre leichteren und einträglicheren Erfolge ihm manchen begabten Tonsetzer abspenstig gemacht. So Georg Jarno (geb. 1868, lebt in Wien), der in der „schwarzen Kaschka", dem „Richter von Zalamea" und im „Zerbrochenen Krug" Talentproben abgelegt hat, die es bedauern machen, daß er sich jetzt an den billigen, wenn auch sicher vergoldeten Lorbeeren der „Förster-Christel", des „Musikantenmädels", des „Farmermädchens" und wie diese leicht geschürzten, aber rührseligen Mädels sonst noch heißen, genügen läßt.

Digitized by Google

Der Hauptmangel unserer Volksopern ist das Fehlen einprägsamer Lieder. Im Volke lebt die berechtigte Sehnsucht nach der gefühlvollen Melodie, die „man mit nach Hause tragen" kann. Die Volksoper früherer Zeiten vom alten Singspiel über Mozart, Weber bis zu Kreutzer und Lortzing hat dieses Verlangen befriedigt und damit gleichzeitig eine gar nicht zu berechnende Kraft für die Verbreitung guter Liedmusik im Volke betätigt. Heute versagt sie (lokale Erfolge wollen im allgemeinen nichts besagen; ihrer wären manche zu erwähnen) nach dieser Richtung ganz, und wir dürfen uns nicht wundern, wenn das melodiehungrige Volk den Gassenhauern und sentimentalen Operettenschmarren zum Opfer fällt. Ob sich unsere Komponisten diese Fähigkeit zum Liede nicht zutrauen, oder ob es ihnen nicht vornehm genug dünkt, die große sinfonische Linie durch geschlossene Formen zu zerreißen? Sie täten besser, diese Vornehmheit bei der Wahl der Stoffe zu betätigen und da nicht in Wettbewerb mit dem Kino zu treten. Wie sehr diese Bedeutung des sofort ohrenfälligen Liedes für den Erfolg verkannt wird, möge ein Beispiel aus vielen belegen. Der begabte Ignaz Waghalter (geb. 1881, lebt in Berlin) hat, nachdem er zuvor an der stofflich leider sehr gewagten „Mandragola" unverkennbare Anlage für die Spieloper bewährt hatte, Max Halbes „Jugend" (1917) vertont. Die vielen Gelegenheiten zu eigenen Liedeinlagen läßt er ungenutzt; ganz unbegreiflich ist es in dem einen Falle, als der alte Pfarrer von seiner Nichte ein Lied verlangt. Da singt sie ihm „Lang, lang ist's her", bringt damit musikalisch ein fremdes Stilelement herein und umgeht eine aus der Handlung herauswachsende Gelegenheit zur geschlossenen lyrischen Gabe. — Am Fehlen einprägsamer Lieder wird es auch liegen, wenn des Holländers Jan Brandts-Buys (geb. 1868) keck ans Burleske streifende Schildbürgerkomödie „Die Schneider von Schönau" (1916) trotz des allseitigen Erfolges, den die zwei Jahre später erschienene Oper „Der Eroberer" nicht erreichte, bald wieder von der Bühne verschwindet. Es ist alte Erfahrung: um des Inhalts willen oder der musikalischen Gesamthaltung wegen geht das Volk nicht zum zweiten Male in dieselbe Oper, wohl aber um eine geliebte Melodie von einem guten Sänger wieder zu hören. Die „Rollen" — das sieht man an Verdi — prägen sich der Allgemeinheit, soweit die Oper in Betracht kommt, nicht durch ihren Gesamtcharakter, sondern durch ihre schönen Gesangsstellen ein. Das ist wohl kein hoher Standpunkt und für das eigentliche Musikdrama ist er sogar unmöglich; aber für die Oper muß ihm doch eine Berechtigung innewohnen, sonst hätte er sich nicht durch die dreihundert Jahre der Operngeschichte behauptet. —

Erscheint als das auffälligste Kennzeichen der Kunst Richard Wagners das Riesenmaß aller Verhältnisse, so ergab sich als aussichtsreichstes Befreiungsmittel gegen sein Übergewicht die komische Oper um so mehr, als damit auch dem natürlichen Musikverlangen des Volkes die notwendige

Digitized by Google

Ergänzung geboten wurde. Der Ausgleich hat sich von selbst eingestellt, indem sich das Volk die entsprechende Abwechslung suchte. Lortzings riesig angewachsene Stellung im Spielplan gehört hierher, vielleicht doch auch zum Teil der Massenverbrauch an Operetten. Ist der letztere unbedingt ein schwerer Schaden, so ist doch auch bei aller Schätzung des liebenswürdigen Lortzing seine jetzige Stellung nur ein Notbehelf. Auch der jetzt auf allen Seiten erhobene Ruf „Zurück zu Mozart!" hat nur als Kennzeichnung eines durchaus berechtigten Verlangens Wert, nicht aber als musikalisches Programm. Ein grundsätzliches „Zurück!" hat in der Kunst keinen Sinn. Es wäre ja auch innerlich unwahr. Wir können die Entwicklung, die wir durchgemacht haben, nicht verleugnen oder gar ausstreichen. Von dem musikalischen Standpunkte aus, auf dem wir angelangt sind, müssen wir den Weg zur heitern Beschwingtheit, zur schönheitsseligen Fröhlichkeit, zur olympischen Freiheit finden, deren unsterbliche Kräfte uns in Mozarts Werken beglücken. Auf den Geist kommt es an. Ist ein Künstler seiner voll, so muß er die Form des Ausdrucks finden, sofern er wirklich ein Gestalter ist. Dabei müßte uns eine vertiefte Auffassung der Kunst Mozarts vor Irrwegen bewahren, die bei der neuerlichen Neigung zum Dekorativen und Artistischen sehr nahe liegen. Es ist z. B. ein unbegreifliches Mißverstehen Mozarts, wenn Oskar Bie im Prolog seiner Bearbeitung von Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" verkündet: „Ich bin der Unsinn selbst, ich bin die Oper". Man kann Mozarts Wollen und das von ihm Erreichte nicht grausamer verkennen, als wenn man gewissermaßen im Unsinn (soll hier wohl heißen: Lebensunwirklichkeit, Befreiung von allem Realen) die Lebensquelle der Gattung Oper sieht. „Ich seh' der großen Herren und Damen Schmerzen und Leidenschaften in ein Nichts zerfließen. Ich wasche in Musik sie, bis von ihnen nichts übrig bleibt, als süßer Duft und zarte Erinnerung an die Tollheit ihres Lebens. Am Puppenspiel erlabt ihr eure Weisheit." Derartiges ist Mozart niemals eingefallen. Er ist als echter Künstler überhaupt niemals auf den Gedanken gekommen, daß der Widerspruch gegen die Voraussetzungen der Wirklichkeit auch nur die geringste Bedeutung haben könnte für die innere Wahrheit des Kunstwerkes. Diese Wahrheit aber ist ihm nie und nimmer ein Spiel gewesen und niemals hat er durch seine Musik den wahren Lebensgehalt seiner Gestalten in ein Nichts zerfließen zu machen gestrebt. Vielmehr hat ihm die Musik dazu gedient, diese Wahrheit zu vertiefen und dort, wo die äußere Erscheinung nur oberflächlich ist, den Urgrund aufzudecken. Das Musikalische liegt nicht, wie eine vielverbreitete Anschauung meint, in der Romantik des Geschehens, sondern in der Lyrik, in der Möglichkeit, für alles Geschehen die treibenden Gefühlskräfte vor dem Zuschauer auszubreiten. Es gibt kein Geschehen, das musikalisch ist; aber das Empfinden dabei ist, wo es aus Gefühlskräften wächst, musikalisch, und sobald es gelingt, dieses Empfinden als treibende Kraft

Digitized by Google

der Geschehnisse sichtbar zu machen, ist die Vorbedingung für einen guten Operntext gegeben. In Mozarts „Figaro" ist alles Empfindung, und die Unwirklichkeit seiner Opernwelt, dafür aber ihre Wahrheit als Welt der Musik liegt darin, daß, wie in verwandtem Maße beim Drama des jungen Shakespeare und im Gegensatz zum klassischen französischen, die Reflexion ausgeschaltet ist: Alles Geschehen ist triebhaft, nicht verstandesgemäß; der Verstand steht im Dienste der Triebe. So sehen wir bei Mozart allenthalben das Bestreben, das so reich bewegte Geschehen in Empfindung aufzulösen, was er dadurch erreicht, daß er uns das seelische Leben aller wichtigen Personen viel reicher vorführt, als es für das im Drama selbst vorkommende Geschehen notwendig wäre. Wir spüren dadurch auch bei den lustigsten Gestalten des Werkes die tragische Unterschicht, und Figaro und Susanne kommen ebenso wie der Graf und die Gräfin zum Ausdruck ernstester, ja tragischer Empfindungen. Das entspricht auch dem Wesen des deutschen Humors, der unter Tränen lächelt, und so zugänglich er auch der derbsten Komik ist, doch ihrer Unvermischtheit schnell müde wird. Dem Deutschen liegt ein bewußtes Spiel mit dem Leben nicht; seine Kunst will dieses Leben selbst mit allen seinen Gegensätzen. Der Humor liegt in ihrer Überwindung. Dem Deutschen gelingt sie am ehesten durch den Reichtum des Gefühls. Gerade darum ist der Deutsche vor allem musikalisch. Seine komische Oper wird darum eine Oper melodischen Reichtums sein.

Richard Wagner selbst hat das seiner Natur entsprechende Beispiel dieses Humors geschaffen, aber eben das seiner pathetischen und „exklamativen" (wie er sie selbst bezeichnete) Natur entsprechende. Seine „Meistersinger" sind ein Zeitgemälde, und das menschliche Erleben wird zum Symbol des Ewigkeitsproblems künstlerischen Schaffens. Als darum Wagner seine Freunde gelegentlich auf das Gebiet der heitern deutschen Sage verwies, hat er gewiß nicht gemeint, sie möchten den Stil seiner „Meistersinger" übernehmen. Diese innerste Bedingung aller Stilforderung, Einheit von Inhalt und Form, hat der edle Alexander Ritter (1833—1896) im „Faulen Hans" und „Wem die Krone?" so sehr verkannt, daß er sogar seine eigentliche lyrische Begabung, die sich in den Liedern offenbart, dafür brach liegen ließ. Auch die starke Begabung Waldemar von Baußnerns vermochte in der heitern Heldenoper „Herbort und Hilde" und in „Dürer in Venedig" dieses Mißverständnisses nicht Herr zu werden. Die Wucht der Wagnerschen Orchestrierung erdrückt, belastet wenigstens zu sehr das heitere Spiel in Hugo Wolfs „Corregidor", der im übrigen eins der musikalisch reichsten Werke der gesamten neueren Opernliteratur ist.

Friedrich Nietzsche, dessen Abfall von Richard Wagner, soweit er im Musikalischen begründet ist, aus dieser Sehnsucht nach unbeschwerter Musikfröhlichkeit erfolgte, glaubte in Peter Gast (eigentlich Heinrich Köselitz, (1854—1918) den Pfadfinder zur neuen deutschen Oper gefunden zu haben.

Digitized by Google

Leider haben andere weder in der Oper „Der Löwe von Venedig" (der Text von Cimarosas „heimlicher Ehe") noch in den Liedern mehr als ein anmutiges Sing- und Formtalent entdecken können. — Dabei war der Stilschöpfer einer neuen komischen Oper längst vorhanden. Aber während wir überall in der Fremde herumsuchen, kennen wir Deutschen so oft unsere eigenen Künstler nur wenig.

Die Riesenhaftigkeit in Wagners Kunstwerk war seinen Jüngern so als dessen Wesentlichstes erschienen, daß im eigenen Lager die wunderbare Erscheinung kaum erkannt und jedenfalls nicht gewürdigt wurde, daß neben dem Dichtermusiker Wagner noch ein zweiter Künstler vorhanden war, in dessen Leben Wort und Ton, dichterische und musikalische Begabung erst nebeneinander hergegangen waren, ohne so recht zur Lebensfähigkeit gelangen zu können, bis sie sich dann durch das Erleben dieses Mannes zusammenfanden, nun ineinander verschmolzen und als einheitliche Schöpfungen eines Dichterkomponisten eine Sonderstellung beanspruchten. D. h. sie haben leider nichts beansprucht. Denn der, für den das alles zutraf, war eine jener vornehm bescheidenen Naturen, denen jede Ellbogenkraft versagt ist, die in ruhigem, aber immer bescheidenem Bewußtsein des eigenen Wertes still abwartend zur Seite stehen und sich lieber für andere aufopfern, als von ihnen den geringsten Dienst annehmen. In Peter Cornelius (geb. 24. Dezember 1824 in Mainz, gest. ebenda 26. Oktober 1874) war wieder einmal das eigenartige Verhältnis der zwei sonst immer getrennten Gaben vorhanden, aus denen sich in natürlicher Weise auch die umfangreichste Form der Verbindung von Wort und Ton, das Musikdrama, entwickeln konnte, sofern nur in diesem Künstler ebenfalls die dramatische Begabung vorhanden war. Und das war bei Cornelius in der Tat der Fall. Er hatte das Theaterblut mit auf die Welt bekommen. Sein Vater war ein bedeutender Schauspieler und hatte von Jugend auf den jüngsten Sohn zum Theaterberuf herangezogen. Peter Cornelius hat ja auch zeitweilig auf den Brettern sich versucht. Wie ursprünglich und durchaus selbständig seine dramatische Begabung war, geht daraus hervor, daß er, auf den Berlioz' „Benvenuto Cellini" ebenso wie Wagners Frühwerke einen tiefen Eindruck gemacht hatten, trotzdem er mitten im Weimarer Lisztkreise stand, keineswegs an Heldenopern oder Sagendramen dachte. Seiner feinhumoristischen, in formaler Hinsicht ungemein geschulten Natur entsprechend, schuf er zehn Jahre vor den „Meistersingern" eine komische Oper. Und so gelang ihm denn auch gleich im ersten Wurf völlig mühelos ein Werk, für das die gesamte vorhandene Musikliteratur kein Vorbild bot, ein Werk, in sich völlig abgerundet und abgeschlossen, von blanker Eigenart in Wort und Ton, ein Werk, mit einem Worte, von vollendetem Stil. Es ist bekannt, daß „Der Barbier von Bagdad" bei der Erstaufführung in Weimar am 15. Dezember 1858 in der schmählichsten Weise zu Fall ge-

Digitized by Google

bracht wurde. Die Niederlage wirkt um so empörender, als sie eigentlich gar nicht dem Werke galt, als vielmehr im getreuen Jünger der Meister Liszt getroffen werden sollte. Niedrige Kabale und gemeine Selbstsucht vernichteten so einem jungen Künstler die verdiente Ernte. An diesem 15. Dezember wurde die deutsche komische Oper wieder auf Jahrzehnte hinaus begraben. Der Künstler selber war so im Innersten verwundet, daß ihm das Schlimmste widerfuhr, was ihm geschehen konnte: er verlor die Freude an dieser von ihm für ihn geschaffenen Gattung. Er trat bei seinen folgenden Opernwerken „Der Cid" und „Gunlöd" von dem schmalen Pfad, den er einsam neu sich zum Gipfel gebahnt, zurück auf die breitere Straße der Wagnerianer. Gewiß ist „Der Cid" reich an musikalischen Schönheiten, und das edle Drama „Gunlöd" sollte in der Vollendung, die es durch Waldemar v. Baußnerns hingebungsvolle Arbeit gefunden hat, auf keiner deutschen Bühne fehlen. Aber — eine eigene „Sendung" für unser Opernleben hatte Cornelius doch nur auf dem Gebiete der komischen Oper zu erfüllen.

So bitter das Schicksal für Cornelius war, der von da ab sein Innerstes in Liedern gab (vgl. G. d. M. II, 348), ich sehe heute doch in alledem fast ein Glück. Ob man wirklich bei all diesen Ereignissen von Zufall sprechen kann! Die Geschichte des „Barbier" wirkt jedenfalls mit der Überzeugungskraft der Notwendigkeit einer großen Entwicklung. Ich sage mir immer: hätte die damalige Zeit ein Verständnis gehabt für die Schönheiten oder gar für die grundsätzliche Bedeutung dieses Werkes, hätte man im engsten Kreise der Wagnerianer, ja hätte sogar Liszt, der das Werk aus der Taufe gehoben hatte, wirklich erkannt, daß hier zum ersten Male für die komische Oper ein Ähnliches entstanden war, wie es Wagner für das Musikdrama geschaffen hatte, — man hätte es doch nicht bei dieser einen Aufführung bewenden lassen. Man erkannte eben nicht, was man an ihm hatte, darum gab man es preis. Die äußerliche Auffassung aber, die ganze Epigonenhaftigkeit des Wagnerianertums hat sich noch nirgendwo in so geradezu erschreckender Weise geoffenbart, wie in der „Rettung", die man mit dem „Barbier" von Cornelius versuchte, indem man ihn umorchestrierte und verwagnerisierte, um ihn so auf die Bühne zu bringen.

Die Jüngeren unter uns haben es seit Jahr und Tag empfunden und auch öffentlich beklagt, daß das Mißverhältnis zwischen Stoff und Ausdrucksform dem „Barbier" den Charakter des reinen Kunstwerks raubte. Wir haben, wie Max Hasse nachgewiesen, Cornelius damit bitter unrecht getan. Denn wie er das Werk geschaffen, entspricht die Form in ihrer Durchsichtigkeit und Leichtigkeit, ihrer künstlerischen Ausarbeitung eines unendlich mannigfaltigen Details durchaus dem Wesen und Inhalt seines Stoffes. Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad" ist das erste deutsche musikalische Lustspiel von vollendetem Stil. Darum ist es heute, ein

Digitized by Google

halbes Jahrhundert nach seinem Entstehen, berufen, uns aus der Stilnot der komischen Oper zu retten, uns den Weg zu weisen, wie wir zu einer Blüte des musikalischen Lustspiels gelangen können.

Dabei kann in musikalischer Hinsicht noch ein anderes abseits gereiftes Werk fruchtbar werden: „Der Widerspenstigen Zähmung" von Hermann Goetz (1840—1876), der aus Königsberg stammte, aber früh nach der Schweiz in den Organistendienst des theaterfremden Winterthur gekommen war. Er muß eine eigenwillige, halb weltscheue Natur gewesen sein, ein etwas ins Schwache und Kranke — der Komponist ist ja auch jung gestorben — übertragener Brahms. Seine Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" (1874) ist kaum beeinflußt von Wagner, ohne jedoch irgendwie etwas von bewußter Gegnerschaft zu betonen. Es ist ein musikalisch reiches, allerdings in der Musik doch nicht eigentlich dramatisches Werk. Die im Stoffe außerordentlich glückliche Textvorlage täuschte darüber hinweg, daß das Ganze eigentlich sinfonischer oder Kammermusik- und Liedstil ist, nirgends aber wirklich dramatisch. Seine zweite, ernste Oper „Francesca da Rimini" offenbart diesen Mangel musikalischer Dramatik viel schroffer. Der Komponist starb vor der Vollendung. Von Ernst Frank vervollständigt, wurde sie 1877 in Mannheim aufgeführt, vermochte sich aber im Gegensatz zum Lustspiel die Bühne nicht zu erobern. Die Kammermusik und die anmutigen Klavierstücke zeigen dann deutlicher eine gewisse Verwandtschaft mit Brahms. Auch Anton Urspruch (1850—1906) ist leider früh verstorben und hat sich außer mit der komischen Oper „Das Unmöglichste von Allem" von der Bühne ferngehalten. Die Anregungen von Verdis „Falstaff" scheinen mir hier am fruchtbarsten geworden zu sein. In seiner feinen Klaviermusik erkennen wir den Schüler J. S. Bachs. Die großen Chorwerke aber streben mit Glück eine Wiederbelebung der alten aus dem Choralgesang herausgewachsenen Tonarten an. Im spanischen Lustspiel fand gleich Urspruch einen sehr günstigen Stoff zu einer komischen Oper „Donna Diana" E. N. v. Reznicek (geb. 1861, lebt in Berlin), der nur leider durch einzelne Entgleisungen in der Wahl der Mittel die Wirkung der gelungenen Teile seiner Oper wieder beeinträchtigt. Seine jüngste Oper „Ritter Blaubart" fand u. a. in Darmstadt Beachtung. Andere haben sich zu ihrem Schaden durch das große Drama vom bescheidenen Gebiete der Unterhaltungskunst weglocken lassen, wie der als Wagnerdirigent gefeierte Hermann Zumpe (1850 bis 1903), dessen fein gearbeitete Operette „Farinelli" es sehr bedauern läßt, daß er später in einer „Savitri" vergeblich nach dem Lorbeer des Musikdramas großen Stils gegriffen hat.

Dagegen hat Leo Blech (geb. 1871, lebt als Generalmusikdirektor der Staatsoper in Berlin) in kluger Erkenntnis der Stilbedingungen nach den mißglückten Anfängen in „Aglaja" und „Cherubina" durch strenge Selbstzucht und durch den unleugbaren Einfluß E. Humperdincks das Ziel einer feinen

Digitized by Google

und wirklich bühnenmäßigen Unterhaltungsoper erreicht. Während im Dorfidyll „Und das war ich" der schwere moderne Orchesterapparat auf dem leichten Stoffe lastete, ist in seinem lustigen Einakter „Versiegelt" ein glückliches Verhältnis erreicht. In der ebenfalls mit Richard Batka als Textdichter gearbeiteten ernsten Oper „Alpenkönig und Menschenfeind", die in der Neubearbeitung als „Rappelkopf" erfolgreicher war, ist die Verbindung der modernen orchestralen Polyphonie mit einfachen Volksmusikelementen beachtenswert, bleibt aber doch ein Nebeneinander. Der Komponist ist ersichtlich zur Volksoper mit satirischem Einschlag berufen. Auch in dem als Musikschriftsteller bewährten Edgar Istel (geb. 1880) scheint ein zielsicheres Talent für die komische Oper zu stecken, wie seine Opern „Der fahrende Schüler", „Des Tribunals Gebot", „Maienzauber" und „Verbotene Liebe" beweisen. Desgleichen bewährte Hermann Zilcher (geb. 1881) in der Vertonung des Trauerspiels „Fitzebutze" von Richard Dehmel unverkennbare Begabung für dieses Gebiet, doch erfüllten sich die auf ihn gesetzten Hoffnungen durch seine jüngste Opernschöpfung „Doktor Eisenbart" (Mannheim 1922) leider nicht. Zuvor hat er die Violinliteratur durch mehrere wertvolle Stücke bereichert und seither beachtenswerte Lieder (Dehmelzyklus) und vor allem sein wirksames Soloquartett-Werk mit Klavier „Ein deutsches Volksliederspiel" und die „Liebesmesse" geschaffen. Erfolg errang der Dresdner Otto Lohse (geb. 1858) mit seiner zuerst in Riga gegebenen und später von Leipzig aufgenommenen Spieloper „Der Prinz wider Willen". Eine glückliche Hand hat der als Sänger und Komponist von Liedern u. a. m. bekannte Ludwig Heß (geb. 1877 in Marburg) mit der heiteren Spieloper „Abu und Nu" (1919) bewiesen, die den Stoff von Webers „Abu Hassan" aufgreift und in fröhliche und der Poesie zum Trotz den Geschmack wahrende Musik kleidet.

Dagegen ist der komischen Oper leider untreu geworden Eugen d'Albert (geb. 1864), auf dessen hervorragende Anlage für Stilempfindung bei ungemeiner technischer Gewandtheit die stärksten Hoffnungen gesetzt werden konnten, der sich aber leider immer mehr zum rücksichtslosen Theatraliker entwickelt hat. Dieser hervorragendste Klavierspieler der Gegenwart war Schüler Franz Liszts, hatte sich aber als Komponist doch zuerst mehr an Brahms angeschlossen (einige Klavierwerke, Streichquartette und Lieder) und auch durch die Kontrapunktik Joh. Seb. Bachs, von dem er manche Orgelfuge und Anderes in meisterhafter Weise auf das Klavier übertragen hat, starke Anregungen empfangen. Dann trat auch er mit den Opern „Der Rubin", „Ghismonda" und „Gernot" in die Bahn des großen Wagnerschen Musikdramas. Auf einmal überraschte er die Welt in der „Abreise" (1898) mit einem köstlichen kleinen Lustspiel, das den Operettenton glücklich vermied, ebenso jeglicher großen Linie geschickt aus dem Wege ging, dafür aber in der Art eines Kammermusikstils eine hervorragende Kleinarbeit lieferte, die dem Ganzen einen prächtigen intimen Ton gegeben hätte, wäre nicht

Digitized by Google

eben doch der Orchesterapparat viel zu groß geblieben. Der darauffolgende „Kain“ brachte naturgemäß dem Stoff entsprechend wieder die gewaltigsten großdramatischen Töne, scheint mir aber vor allem dadurch bemerkenswert, daß der Orchesterstil von Brahms hier für die Oper fruchtbar gemacht wird, indem das System der durchbrochenen Arbeit mit der großen Freskolinie Wagners vereinigt ist. Die nächstfolgende Oper, „Der Improvisator“, scheiterte zwar an dem ohnmächtigen Textbuche, brachte aber, zumal in den Anfangsszenen, eine hohe dramatische Ausnutzung kontrapunktischer Schreibweise, indem diese zur Vereinigung verschiedener Stimmungen benutzt und so eine fruchtbare Ausnutzung des Ensemblesatzes für die Oper erreicht wird. In „Flauto solo“ nach Hans von Wolzogens feiner Dichtung nutzte er dann den Gegensatz zwischen italienischem und deutschem Musikstil als dramatischen Konflikt aus, wofür natürlich ein breiteres Theaterpublikum nur wenig Sinn hat. Das mag d'Albert, der zwei Jahre zuvor (1903) mit „Tiefland“ einen der stärksten Opernerfolge der Neuzeit errungen hatte, dazu bewogen haben, sich ganz der durch Puccinis „Tosca“ in Schwung gekommenen Richtung hinzugeben. Würde d'Albert einmal genau nachprüfen, weshalb dieses „Tiefland“ einen so viel nachhaltigeren Erfolg gefunden hat, als seine seitherigen mit noch gewandteren Mitteln, noch größerem Raffinement, noch gesteigerter Handlungshäufung arbeitenden Opern, so müßte er erkennen, daß die Menschen seines „Tieflands“ uns nicht durch das ihnen zustoßende Geschehen, sondern durch ihre seelische Verfassung und ihr Gemütserleben fesseln. Der Kinogeist und die Sensation tun es nicht. So wird von den seitherigen Opern trotz des anfänglichen Erfolges der „toten Augen“, in denen eine unwürdige Spielerei mit dem Gleichnis vom guten Hirten abstößt, höchstens die vorletzte sich länger behaupten, da Lilienfeins Drama „Der Stier von Olivera“ (1918) eine bedeutende psychologische Tiefe aufweist. Die gleiche Voraussage darf wohl auch d'Alberts „Revolutionshochzeit“ (Leipzig) und seinem „Scirocco“ (Darmstadt) gelten. Dort nutzt d'Albert den Gegensatz zwischen Revolutions- und Rokoko-Charakter geschickt, wenn auch nicht erschöpfend aus, schreibt leidenschaftlich-chaotische und zierliche Musik, gerät aber, da die Ursprünglichkeit seiner Erfindung in ihm doch allmählich nachgelassen hat, vielfach wieder, wie auch in anderen seiner Opern, in den nicht allein ihm gefährlich gewordenen Bannkreis seines „Tiefland“, hier ist er wiederum einem unerquicklichen Stoffe, der in seiner sensationellen Hintertreppen-Aufmachung abstoßend wirkt, verfallen; die Vertonung bringt allerlei Wirksames, aber nichts neues. Schablonenarbeit .... D'Albert hat sich an Puccini besonders erfolgreich für einen schwungvollen melodischen Vortrag geschult, der, ohne zu wirklich plastischen Melodiegebilden zu gelangen, doch mit sehr einprägsamen Wendungen arbeitet und den Singstimmen sehr entgegenkommt. Das Orchester untermalt alles mit leuchtenden Farben.

Digitized by Google

d'Albert kann so als Beispiel für Nietzsches aus der Begeisterung für Bizets „Carmen" aufgestellte Forderung: „Il faut méditerraniser la musique" dienen. Aber so wörtlich und äußerlich meinte das sicher auch Nietzsche nicht. Wenn er sich „alle Musik auf die immer größer werdende Verkümmerung an Melodie ansah" (1884), so befand er sich damit gar nicht im Gegensatz zu Richard Wagner, der ja nichts weniger als „unmelodisch" ist und bekannte: „Setzen wir zunächst fest, daß die einzige Form der Musik die Melodie ist, daß ohne Melodie die Musik gar nicht denkbar ist, und Musik und Melodie durchaus untrennbar sind. Eine Musik habe keine Melodie kann daher, in höherem Sinne genommen, nur aussagen: der Musiker sei nicht zur vollen Bildung einer ergreifenden, das Gefühl sicher bestimmenden Form gelangt, was dann einfach die Talentlosigkeit des Komponisten anzeigt, seinen Mangel an Originalität, der ihn nötigte, sein Stück aus bereits oft gehörten und daher das Ohr gleichgültig lassenden melodischen Phrasen zusammenzusetzen."

In der Tat liegt unsere Unbefriedigung von der modernen Oper daran, daß sie unseren Musikhunger nicht sättigt. Alles Theoretisieren kann uns nicht helfen. Freilich einfach zurückzuschrauben ist auch nicht möglich. Und wenn auch heute so gut wie zu Mozarts Zeiten die Opernfrage mit in erster Reihe eine Textbuchfrage ist, so sind doch unsere inneren Anforderungen an die Operndichtung seit und durch Richard Wagner andere geworden. Und gerade weil sie „literarischer" sind, muß endlich von allen, die sich um das Gebiet der Oper bemühen, der innere Wesensunterschied zwischen Musik- und Wortdrama erkannt werden. Ein Drama aber bleibt die Oper auch in ihrer Musik, und darum ist ihr rein sinfonisch nicht beizukommen. Wenn wir auch gerade jetzt in einem Übergangszeitalter stehen, in dem durch Einfügung neuer musikalischer Ausdrucksmittel, durch Verwendung exotischer Tongänge, Ganztonleiter usw. auch die Melodiebildung beeinflußt wird, so liegt es doch nicht an diesem Mehr oder Weniger modernistischer Tonalität. Diese kommt doch nur dem Fachmann zum Bewußtsein, nicht dem den Erfolg schaffenden Publikum. Entscheidend ist vielmehr die dramatische Natur im Komponisten, so daß die Musik einen wesentlichen Bestandteil des Dramatischen ausmacht. Es muß sich in der Oper um Dinge handeln, die im Wortdrama nicht auszudrücken sind.

In dieser Hinsicht erscheint mir als Stärkster unter den Neueren Franz Schreker. Er wurde am 23. März 1878 in Monaco geboren und studierte bei Rob. Fuchs in Wien, wo er seit 1911 als Kompositionslehrer an der Akademie wirkte, bis an ihn die nicht unangefeindet gebliebene Berufung als Nachfolger H. Kretzschmars zur Leitung der Hochschule nach Charlottenburg-Berlin erging. In seiner Oper „Der ferne Klang" (1912) jagt ein Künstler dem Klange nach, den er innerlich hört und der sich irgendwie allen Erscheinungen der Welt vermengt, bis er endlich von ihm in dem Augenblicke eingefangen wird, als er, selber nicht mehr imstande zu genießen, der gleich-

Digitized by Google

falls dem Leben verlorenen Jugendgeliebten wieder begegnet, mit und in der ihm einst diese innere Musik zum erstenmal erklungen ist. Hier hat die „Idee" des Künstlertums ein „Abbild" gefunden, das nur in und durch Musik zu lösen ist. Das Musikdrama ist also gebotene Form. Ein Gleiches kann man von seiner späteren Oper „Die Gezeichneten" (1918) sagen, die begeistert aufgenommen worden ist, während das dazwischenliegende „Spielwerk der Prinzessin" (es wurde später für München umgearbeitet) durch Symbolik zu schwer belastet war. Der Grundgedanke ist eigentlich derselbe, nämlich daß der Schönheitsdrang im Künstler für ihn eine Not darstellt gegenüber der wirklichen Welt, daß er mit seinem Schönheitsschaffen wohl andere, nicht aber sich selbst beglücken kann, weil das Zwangsgebot des Künstlers letzterdings Entsagung ist. Allerdings ist dieser Grundgedanke nicht klar genug herausgearbeitet, das Ganze vielfach symbolistisch und mehr noch mit erotisch-pathologischen Stimmungen belastet. Die Hoffnung, daß der Künstler sich zu lauterer Klarheit durchringen werde, weil schon bis zu den „Gezeichneten" seine Musiksprache trotz der unendlich gehäuften Kunstmittel einer zuvor unerhörten Chromatik doch für den Hörer einfacher geworden war, hat sich in Schrekers neuester Oper „Der Schatzgräber" (1919) weiter erfüllt. Auch hier bildet wieder ein zunächst wenigstens nur dem Musikdramatiker zugängliches Thema den Ausgangspunkt: Elis, der Spielmann, der Herr dessen, was die Menge nicht besitzt, der Kunst, erlöst die schuldbeladene Els zur Reinheit und damit zu seligem Sterben. Dieser Grundgedanke, um den sich manches nicht immer ganz glücklich ersonnenes Beiwerk und allerlei Symbolik rankt, die aber das Märchenhafte des Spiels nicht erdrückt, erscheint nicht ganz befriedigend durchgeführt. Immerhin geht doch auch eine starke ethische Wirkung von dem Werke aus, dessen bedeutendste Gestalt freilich weder der Titelheld noch Els, sondern der auch musikalisch weitaus am besten gezeichnete Narr ist, der aus eigener Kraft die Welt und ihr Leid überwindet. Die Musik zeigt gegenüber der der „Gezeichneten" merkbare Fortschritte in der größeren Durchsichtigkeit, die Schreker durch teilweise Verminderung der früher erkennbaren überstarken Polyrhythmie erreicht hat. Geblieben ist die blendende Behandlung des vielfarbigen Orchesters, geblieben die erstaunliche Spürkraft nach bis dahin fernen Klängen. Andererseits zeigt sich aber auch gerade hier deutlich, daß Schrekers Stärke nicht im Melodischen liegt und daß sein rhythmisches Vermögen kein ursprüngliches ist. Als demnächstige Veröffentlichungen des Komponisten werden die Opern „Memnon" und „Irrelohe" angezeigt. Schreker hat sie aber bis jetzt, wie es scheint, nicht beendet, wohl aber hat er mittlerweile ihre Dichtungen mit seinen anderen in zwei Bänden (Wien, Universal Edition) herausgegeben.

Noch nicht so weit in der Verarbeitung all der Anregungen, die durch Richard Strauß, Puccini und Debussy gebracht wurden, sind einige andere jüngere deutsche Opernkomponisten gelangt, die wie der Richard Strauß

Digitized by Google

nahestehende, in Liedern und mancherlei geistreichen Instrumentalwerken (zum Teil impressionistischer Art) bewährte Paul Gräner (geb. 1873, „Don Juans letztes Abenteuer", „Theophano", Umarbeitung als „Byzanz", „Schirin und Gertraude"), Bernhard Sekles („Schahrazade", „Die Hochzeit des Faun"); Erich Anders („Venezia") oder Alexander von Zemlinsky („Florentinische Tragödie") aller Wahrscheinlichkeit nach nur vorübergehend auf die Bühne gelangt sind. Man wird hier abwarten müssen, genau wie bei Erich W. Korngold (geb. 1897), dessen große Erfolge mit dem „Schneemann", dem „Ring des Polykrates" und „Violanta" nicht in dem Wert der Werke, sondern in der Sensation des Wunderkindhaften beruhen. In der Reihe der Wunderkinder ist Korngold allerdings insofern eine besonders merkwürdige und in dem Sinne ausgesprochen moderne Erscheinung gewesen, als sich seine erstaunliche Frühreife nicht in dem musikalischen Urelement der Melodiebildung, sondern in einer verblüffenden Beherrschung der so verwickelten Technik des impressionistischen Orchesterstils betätigt hat. Korngolds neueste Schöpfung, „Die tote Stadt" (über sie hat sich eine unerquickliche und — unnötige Polemik mit Wilhelm Mauke wegen des Stoffes von dessen Oper „Das Fest des Lebens" entsponnen) hat es in Hamburg und Köln zu starkem Erfolge gebracht. Soweit die ernhaft zu nehmenden kritischen Berichte einen Schluß zulassen, hat Korngold hier in der Tat mehr als ein Werk von Tageswert geschaffen: breit strömende Melodik eint sich reicher architektonischer Gliederung und moderner, aber nicht sinnlos aufgebauschter Harmonik.

In diesem Zusammenhang sei auch auf des in England als Sohn deutscher Eltern 1863 geborenen Frederik Delius' Musikdramen „Koanga" und „Romeo und Julia auf dem Dorfe" hingewiesen, die ganz in Stimmungsmalerei aufgehen. Ähnliches gilt von „Fennimore und Gerda" (1914); die Oper zeigt eine seltsame Vermengung von Debussysmus (ohne dessen Stärke), nordischer Eigenart und modern ausschweifender Harmonik. Auf dem Theater wirkt sie als Blutleere. Eher führt diese malerische Orchesterkunst zu günstigen Ergebnissen in der reinen Sinfonik, wie des Komponisten „Appalachia" und „Sea-Drift" zeigen. Ganz Sinfonie ist Friedrich Kloses „Ilsebill". Die Bühnenbilder sind hier letzterdings erläuterndes Programm und das Werk mündet eigentlich in jene große orchestrale Chorkunst ein, in der neuerdings immer öfter das monumentale Stilverlangen eines von starkem Gemeinschaftsempfinden erfüllten Musizierens Ausdruck sucht. Auch der vorher genannte Delius hat gleich Klose ein solches Chorwerk geschrieben, eine „Messe des Lebens", und Otto Taubmann versuchte durch die Einführung eines im Rücken des Publikums aufgestellten Chores als „idealen Zuschauers" diese ideale Gemeinschaft von Bühne und Zuschauerraum zu erzwingen in der „Sängerweihe" (1904). Aber dem Theater ist mit Verachtung seiner Wesenselemente nicht beizukommen, und so ist es zu be-

Digitized by Google

grüßen, daß dieser durch hervorragendes Können und charaktervolle Melodieführung ausgezeichnete Musiker in seiner Shakespeares „Kaufmann von Venedig" glücklich ausschöpfenden Oper „Porzia" (1916) von diesem Weg abgekommen ist. Hier sind die Urkräfte von Licht und Schatten in Handlung, Charakteren und in der Musik so einheitlich gegeneinander geführt, daß ein elementar überzeugender Aufbau zustandekommt.

Greifen wir dann aus der Fülle der sich aufdrängenden Gestalten noch einzelne heraus. Rudolf Siegel (geb. 1878) hat für seine hübsche komische Oper „Herr Dandolo" die höchste rhythmische Mannigfaltigkeit als besonderes Reizmittel verwertet und in seinem „Apostatenmarsch" für Chor und großes Orchester ein Werk voll prächtiger Schlagkraft geschaffen. Eine starke Begabung für die komische Oper zeigt der 1880 in Wiesbaden geborene Hermann Roetzel, der in München als Komponist lebt, bisher aber erst mit einer einzigen Oper vor die Öffentlichkeit getreten ist. Sein „Meister Guido" hat trotz bester Aufnahme in Karlsruhe und München noch keinen weiten Flug ins deutsche Land genommen, was um so erstaunlicher ist, als hier ein vortrefflich gearbeitetes Buch und eine ebenso fein gearbeitete wie empfindungsreiche und abwechselungsvolle Musik zusammenwirken. Von der Musikkomödie „Elsa Klapperzehen" (1909) wandte sich der 1882 geborene Göttinger Hermann Wolfgang v. Waltershausen, der in München wirkt, zum keck umrissenen tragischen Lebensbilde des „Oberst Chabert" und der die lichte himmlische der leidenschaftlich dunklen irdischen Liebe auch musikalisch sicher gegeneinander aufbauenden Legende „Richardis" sowie der ernste und heitere Elemente glücklich mischenden volkstümlichen Oper „Die Rauensteiner Hochzeit". Waltershausen ist sein eigener, sehr begabter Textdichter. Das zuletzt genannte Werk wäre im reichen Wechsel seiner Stimmungskreise ein Meisterstück, wenn des Komponisten melodische Erfindung eine reichere wäre und auf der gleichen Höhe wie Waltershausens technisches Können und seine intellektuelle Kraft und vielseitige Bildung stände, die ihn zu einem überaus scharfen und feinen Beurteiler künstlerischer Erscheinungen („Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen" 1920) machten. Waltershausen zeigt sich hier als ein sachkundiger und kluger Vorkämpfer eines aus rein künstlerischen Gründen für notwendig erklärten Abbaues der modernen Hypertrophie der klanglichen und harmonischen Ausdrucksmittel und kräftiger Befürworter einer besonnenen Formpflege. Hugo Kaun (geb. 1863 in Berlin) hat bis jetzt drei Opern geschrieben, „Der Pietist", „Sappho" und „Der Fremde". Für „Sappho" wurden Grillparzers herrliche Verse auseinandergerissen. Die Musik zeigt starke Reize in den Chören, formal geschlossene Lieder fehlen nicht. Doch steht das Ganze stark unter Wagnerschem Einfluß, der hier fehl am Orte war. Mit dem „Fremden" griff Kaun einen alten deutschen Märchenstoff auf, Grimm-Bechsteins „Gevatter Tod". Der Text von Fr. Rauch ist ohne Wert. Gibt sich der in seiner Lyrik immer vornehme Kaun auch hier als Eklektiker,

Digitized by Google

so zeigt doch diese Oper, daß er wohl aus einem guten Textbuche ein Bühnenwerk von Lebensdauer würde schaffen können.

Viel Erfreuliches war nicht unter dem, was die letzte Zeit sonst noch an Neuem brachte: übernervöse Modernität in Waldemar v. Bartels „Li-I-Lan", Realismus und raffinierte Mache in Horst Platens „Der heilige Morgen", Verfangensein in Kinodramatik in des ohne Frage begabten K. Gatow „Aschermittwoch", Verismus und üppige Polyphonie in Albert Mattauschs „Graziella", Vermeidung alles Sensationellen und Aufdringlichen, dafür aber kein vollgültiger dramatischer Ersatz in des sehr begabten A. Albert Noelte (geb. 1882, lebt in München) Oper „François Villon", die, sich in Einzelheiten an Wagner und Strauß anlehnend, Hoffnung erweckende Eigenkräfte im melodischen Empfinden und dem sehr beträchtlichen Können zeigt. Der erst als Vierzigjähriger zu Gehör gelangte Wiener Franz Schmidt (geb. 1874) hat in seiner den äußeren Zuschnitt der „großen" Oper übernehmenden „Notre-Dame" (1914) durch die klanglich berauschend schöne und einem übervollen Musikantenherzen entströmende Musik einen vollen Sieg erfochten. Von anderen österreichischen Komponisten sei an dieser Stelle noch genannt der 1868 in Mährisch-Schönberg geborene Max von Oberleithner, der nach manchen anderen Opern mit „La Vallière", „Der eiserne Heiland" und „Cäcilia" einen unerfreulichen Bund mit Verismus, Volkstümlichkeit und mangelhaften Texten zum Schaden seines Könnens einging. Ferner Joseph Gustav Mraczek aus Brünn (geb. 1878), der in Dresden lebt und zuerst mit den Opern „Der gläserne Pantoffel", „Der Traum", vor allen aber mit „Aebelö", weiter mit seiner jüngsten Schöpfung „Ikdar" starke Beachtung fand, obwohl Mraczek ursprünglich melodisches Empfinden abzugehen scheint. Als geistvoller Gefolgsmann von R. Strauß erwies sich Mraczek mit der sinfonischen Burleske „Max und Moritz", und auch die Klavier- und Kammermusik sowie die Lieder des Komponisten verdienen Aufmerksamkeit. Sodann der neuerdings mit Ernst aufstrebende begabte Hans Gál (geb. 1891), der mit seiner komischen Oper „Der Arzt der Sobeide" 1920 in Breslau Erfolg hatte. Alexander von Zemlinsky (geb. 1872) schrieb die Opern „Sarema", „Es war einmal", „Kleider machen Leute" und „Florentinische Tragödie" neben Sinfonien, Klavierwerken und Liedern. Die „Florentinische Tragödie" zeigt einen der Gipfelpunkte des besonderen modernen Könnens, eine aufs höchste entwickelte Klangtechnik, hinter der sich Empfindungsleere versteckt. Clemens von Franckenstein (geb. 1875) schrieb die Opern „Griseldis", „Fortunatus", „Rahab", die Pantomime „Die Biene" und fand in Hamburg mit seiner jüngsten Schöpfung „Des Kaisers Dichter" (1921) örtliche Beachtung. Wirklich schöpferische Höhe erreicht der auch als Liederkomponist hervorgetretene ehemalige Münchener Generalintendant nicht, verrät er gleich tüchtiges Können. Er mag als typisches Beispiel eines Mannes gelten, der sich seine Ziele zu hoch

Digitized by Google

steckt. Von neuen Männern seien hier noch diese genannt: der Karlsruher Arthur Kusterer, der neben beachtenswerter Instrumentalmusik eine Oper „Casanova" in Stuttgart zur Aufführung brachte, ein textlich verfehltes, aber in seiner Musik gute Ansätze zeigendes Werk. Sodann Paul Hindemith, ein hervorragend begabter Schüler von Arn. Mendelssohn und B. Sekles, geboren in Hanau 1895. Er ist mit Kammermusik bedeutenden und neuen Gehaltes und vollendeter Fassung und zwei Opern-Einaktern „Hoffnung, Mörder der Frauen", „Das Nusch-Nuschi" („Sancta Susanna", ein dritter, wurde bisher nur in Frankfurt a. M. aufgeführt) an die Öffentlichkeit getreten. Höchstes Können und anerkennenswerte erfinderische Kräfte werden hier bedauerlicherweise ästhetisch unqualifizierbaren „Dichtungen" Kokoschkas und Bleis gesellt. Die erste Wiedergabe fand in Stuttgart statt und hatte einen Theaterskandal zur Folge, der mit der Preisgabe der Opern durch die Intendanz endete. Ob sich der spätere Frankfurter Erfolg der Opern auswirken wird, erscheint mir fraglich. Einen Gipfelpunkt moderner Unmusik scheint Egon Wellesz (geb· 1885 in Wien), ein anerkannter Musikwissenschaftler und Schüler Schönbergs, mit seiner „Prinzessin Girnara" erreicht zu haben, die ganz und ausschließlich auf Farbe und Harmonie eingestellt ist und grundsätzlich auf Melodie und thematische Arbeit verzichtet. Neuerdings erschienen noch der begabte Kahlwes mit „Frau Potiphar", Fritz Fleck in Köln mit der „Prinzessin auf der Erbse", Ernst Viebig mit „Nacht der Seelen" und von dem feinsinnigen Freiburger Julius Weismann harrt die Oper „Schwanenweiß" ihrer ersten Wiedergabe. — Diesen seien kurz einige Schweizer von Bedeutung angeschlossen: der in allen Musiksätteln bewährte treffliche Hans Huber (1852—1922), der die Opern „Weltfrühling", „Kudrun", „Simplicius", „Frutta di mare" und „Die schöne Bellinda" und mit ihnen feine und gute Musik schuf; sodann der in München lebende Lyriker Walter Courvoisier (geb. 1875), der mit „Lanzelot und Elaine", und weiter mit dem Musik-Lustspiel „Die Krähen" eine wohl vorübergehende Beachtung fand. Courvoisier ist fein geschulter Lyriker von Geist und Empfindung, kein Dramatiker; endlich der hochbegabte Othmar Schoeck (geb. 1886 in Brunnen, lebt in Zürich und St. Gallen), der sehr bemerkenswerte Lyrik und Instrumentalmusik schuf und Goethes „Erwin und Elmire" sowie (nach Holberg) die Oper „Don Ranudo de Colibrados" komponierte. Sie enthält viel geistreiche und komisch wirkende, dabei aber immer charaktervolle und vornehme Musik, zeigt aber Schoeck noch nicht in genügend naher Berührung mit der Bühne. Neuerdings erregte seine Komposition von F. Busonis Dichtung „Das Wandbild" (eine Szene und eine Pantomime) in Halle einiges Aufsehen. Das Werk enthält überaus reizvolle Musik. In Zürich wurde Schoecks neue Oper „Venus" mit Begeisterung aufgenommen. Ein anderer Schweizer, der Baseler K. Futterer, fand mit seiner ehrliches Wollen und Können verratenden Oper „Der Geiger von Gmünd" Beachtung. In diesem Zusammenhange

Digitized by Google

sei auch der französische Schweizer Gustave Doret genannt (geb. 1866, Schüler u. a. Joachims und Marsicks), von dem die französische Bühne allerlei Opernwerke aufführte. Auf deutschsprachigen Boden gelangte wohl nur seine Märchenoper „Der Zwerg von Hasliltal" (Zürich) mit ländlich-schlichter und andrerseits stark grotesker Musik, deren Bedeutung jedoch die eigentlichen Märchenzüge in der Musik nicht gleichkommen. Ein anderer Schweizer, der Züricher Arthur Honegger, wird gleichfalls heute öfter genannt. 1921 kam in Mezières seine Musik zu R. Morax' „König David" zur Uraufführung. Honegger zeigt sich darin ganz als Schüler der Franzosen.

Gar manchem Komponisten, dem weder Begabung noch Ernst des Strebens abgesprochen werden kann, halten sich die Bühnen verschlossen. Von ihnen möge Emil Petschnig in Wien genannt werden, der mehrfach mit beachtenswerten Ansätzen hervorgetreten und auch als Lieder- und Balladenkomponist erfolgreich gehört worden ist. Seinen Opern wehrte die deutsche Bühne bisher den Zugang. Kein Mensch kennt den Grund. Namhafte Schriftsteller sind für Petschnigs Kunst eingetreten. Ist der Grund der, daß Petschnig als scharfer Polemiker gegen gewisse Modernisten aufgetreten ist und seine starke deutsche Gesinnung nicht verbirgt? Soweit sind wir ja in unserem öffentlichen Musikleben schon gekommen, daß derartige Fragen gestellt werden müssen ....

Am Ende dieser Übersicht dürfen wir trotz der vielen Fehlschläge, die die Oper deutscher Zunge auch in der letzten Zeit wieder erlitten hat, die Überzeugung aussprechen, daß in ihr noch immer zahlreiche und mannigfache Kräfte sich regen und daß auch der Wege viele sind, auf denen zum Ziele zu gelangen ist.

III. Die französische Oper

Viel später, als in Deutschland, kam Richard Wagner in Frankreich zur Einwirkung, und wenn auch hier die Erschütterung für eine kurze Zeit vielleicht stärker und überwältigender war, als jemals in Deutschland, so wird sich doch aller Voraussicht nach die französische Oper wieder um so leichter zur Selbständigkeit durchringen können, als die Franzosen durch ihren mit der Hilfe von drei Vierteln der Welt gegen Deutschland errungenen „Sieg" in ihrem Nationalbewußtsein zu einer vorher nie erreichten „Höhe" geführt worden sind. Daß die französische Musik die erste Stelle behaupte, ist der Grundton, auf den auch die musikwissenschaftliche Schriftstellerei der Gegenwart jenseits des Rheines abgestimmt ist — eine Erscheinung, zu der sich der in Deutschland namentlich durch Paul Bekker angeschlagene Ton, daß der nationalen Kunst keinerlei kulturelle Bedeutung mehr innewohne und das Heil nur in einer internationalen Kunstvermengung zu suchen sei, auf das bedauerlichste in Gegensatz stellt.

Digitized by Google

Aus der glänzenden Scheinwelt der „großen" Oper wurde die französische Musikdramatik durch Charles Gounod (geb. 17. Juni 1818 zu Paris, gestorben daselbst 17. Oktober 1893) befreit, der seine Kräfte an Mozart und der deutschen Romantik gestärkt hatte. Er sang von der Liebe ein weiches, einschmeichelndes Lied, das am überzeugendsten ist im zarten Bekenntnis beglückter Leidenschaft, aber auch für den Entsagungsschmerz überzeugende Töne findet. Von seinen zahlreichen Opern werden sich „Margarethe" (1859) und „Romeo und Julie" (1867) noch lange behaupten. Die Textbücher sind, soviel sich sonst gegen diese Behandlung dichterischer Meisterwerke sagen läßt, in der Ausnutzung des Lyrischen sehr glücklich. Im zweiten Werke offenbart sich übrigens der Einfluß Wagners in besonders fruchtbarer Weise, da Gounod eine Fülle neuer musikalischer und dramatischer Mittel gewinnt, ohne etwas von seiner Eigenart zu verlieren. Von Gounods zahlreichen übrigen Werken verdienen neben den Opern („Philemon und Baucis", „Mireille", „La colombe") die kleineren Werke seiner Kirchenmusik genannt zu werden, die aus vorzüglicher Kenntnis der Chorverhältnisse heraus geschrieben, ohne den strengeren Kirchenstil zu erstreben, doch durch Frömmigkeit und wahrhaft religiöses Empfinden ausgezeichnet sind. In seinen größeren Kirchenkompositionen, z. B. der „Cäcilienmesse" ist er der Theatralik verfallen. — Mit der Ausnutzung des lyrischen Gehalts germanischer Dramen errang auch Ambroise Thomas (1811—1896) die besten Erfolge in der großen Zahl seiner Opern. So schon 1850 mit „Songe d'une nuit d'été" (Sommernachtstraum") und dann mit „Mignon" (1866) und „Hamlet" (1868). Im übrigen steht er mit seinem unpersönlichen Stilgemisch in jeglicher Hinsicht weit hinter Gounod zurück. — Von L. A. Maillarts (1817—1871) sechs Opern hat sich die anspruchslose und melodische „Les Dragons de Villars" (1856, „Das Glöckchen des Eremiten") auch bei uns im Spielplan behauptet.

Von Gounod ging auch Georges Bizet (1838—1875) aus, wie „Die Perlenfischer", „Das Mädchen von Perth", „Djamileh" und vor allem die Musik zu Daudets „L'Arlésienne" beweisen. Doch erkannte man schon hier, daß Wagner stark auf ihn eingewirkt hatte. In innerlicherer Art, als Stärkung seines dramatischen Empfindens, äußert sich dieser Einfluß in „Carmen" (1875), einer der erfolgreichsten Opern aller Zeiten. An den wild leidenschaftlichen Stoff hat Bizet sein Herzblut hingegeben. Hervorragend glücklich ist hier die zwanglose Mischung düsterster und heiterer Musik. Das Werk hat sichtlich auf die italienischen Veristen einen großen Einfluß geübt.— Leo Delibes (1836—1891) gab sein Bestes in den Balletts „La source", „Coppelia" und „Sylvia", in denen seine anmutige Melodik in glücklichster Weise aus der Gleichförmigkeit abgenützter Tanzformen zur dramatischen Pantomime hinüberleitet. Die komischen Opern „Le roi l'a dit" und „Lakmé" stehen nicht auf gleicher Höhe. — Durchaus Nachahmer ist Jules Mas-

Digitized by Google

senet (1842—1912). Man kann an seinen zahlreichen Werken die Geschichte der Oper, wenigstens der erfolgreichen, im letzten halben Jahrhundert studieren. Nur daß Massenet alles Charakteristische mäßigte und für den sentimentalen Volksgeschmack zurecht machte. Auf die Büßerin „Maria Magdalena" folgt die Hetärengalerie „Herodias", „Manon", „Thais", „Sappho". Im Bereich der Liebe blieb er mit „Werther". „Die Navarreserin" folgt dem italienischen Verismo, „Cendrillon" der deutschen Märchenoper, „Der Gaukler von Notre Dame" kommt zum Mystisch-Symbolischen. Die Musik bleibt immer dieselbe gut gemachte Mischung von wenig Charakter und sehr viel Sentimentalität. Ganz im Banne Wagners stand A. Chabrier (1841—1894) in „Gwendoline" und „Briséïs", doch zeigte die komische Oper „Le roi malgré lui", wo sich für den französischen Nationalgeist die Wege zur Selbständigkeit öffneten.

Die schmähliche Niederlage, die man 1861 Wagners „Tannhäuser" bereitet hatte, die törichte Zurückhaltung, in der man in den nächsten Jahrzehnten seinen Werken die französischen Bühnen verschloß, rächte sich, als die sieghafte Kraft der Kunst Wagners schließlich doch allen Widerstand niederringend in Paris ihren Einzug hielt. Das französische Volk mußte dieser Gewalt gegenüber das Zutrauen zu seinen Komponisten verlieren, denen es einen Teil der Schuld an der Fernhaltung dieser Kunst zuschob. Die Komponisten selbst verfielen jetzt jener Wagnernachahmung, die auch in Deutschland so viele Opfer gefordert hatte. Eine Erscheinung, wie Wagner, läßt sich eben weder verneinen noch umgehen; sie muß „überwunden" werden, d. h. sie muß so zum Erlebnis werden, daß sie das Eigene nicht ertötet, sondern zu neuen Taten stärkt. Bei L. E. Reyer (1823—1909) erwies sich dieses Eigene nicht stark genug. „Sigurd" und „Salambo", die unter Wagners Einfluß entstanden, stehen hinter den älteren Werken, zumal hinter „La Statue" 1861 zurück. Hier hatte der Komponist aus den sinfonischen Anregungen Berlioz' seine eigene musikdramatische Sprache gefunden. Heute wirkt als Sturmläuter gegen den überwältigenden Einfluß Richard Wagners, dem er doch selber die stärksten Anregungen verdankt, der Empfänger des preußischen Ordens Pour le mérite, Nationalist und Deutschenhasser Camille Saint-Saëns (1835—1922), dem wir noch bei den Oratorienkomponisten begegnen werden. Sein zwischen Oratorium und großer Oper stehendes Hauptwerk „Samson und Dalila" (1877), dem einst Liszt erst Bahn brechen mußte, hat in den Jahren vor dem Kriege steigende Erfolge in Deutschland gewonnen, ein beredtes Zeugnis für die allgemeine Sehnsucht nach einer Bereicherung des Bühnenspielplans. Daß aber das Werk auch nach unserem Zusammenbruche auf deutschen Bühnen erscheinen durfte, war eine durch nichts zu entschuldigende Geschmacklosigkeit und Selbsterniedrigung. Steht dieses Werk der „geistlichen Oper", wie sie von Massenet viel gepflegt wurde, nahe, so hat der Metzer Gabriel Pierné (geb. 1863),

Digitized by Google

der Verfasser zahlreicher Opern und Operetten, seinen besten Erfolg dem dramatisch belebten Oratorium „Der Kinderkreuzzug" zu verdanken. Auch Edgar Tinel hat in seinem Werke „St. Katharina" eine zwischen Oper und Oratorium stehende Legende in der Art der Lisztschen „Elisabeth" geschaffen, die durch hohe melodische Schönheit ausgezeichnet ist. Ihr vorauf ging das Musikdrama „Godoleva". Auch der Nachfolger von St. Saëns an der Akademie der schönen Künste in Paris, der Operkomponist Georges Hue, ist hier wenigstens zu nennen. In Deutschland ist er bislang unbekannt geblieben.

Neuerdings kann man in Frankreich von einer zielbewußt dem Einflusse Wagners entgegen arbeitenden Schule sprechen, die ihren musikalischen Ausgang von Cäsar Franck nimmt, während ihr geistiger Führer der 1851 geborene Vincent d'Indy ist, der den Schwerpunkt seines Schaffens selbst nicht auf dem Gebiete der Oper sieht. Über beide vergleiche man die weiter unten gegebenen Ausführungen über Instrumentalmusik. Ein zwiefacher Weg wird eingeschlagen. Der eine hängt mit dem Realismus der Jungitaliener zusammen und strebt nach einer künstlerischen Erfassung des modernen Lebens. Die französische Oper hat bis auf Adam de la Hâle zurück so ihr Bestes gewonnen. Einstweilen ist ihr auf diese Weise wenigstens wieder ein starker Theatererfolg zuteil geworden. Gustave Charpentier (geb. 1860) gewann ihn mit dem „roman musical" „Louise" (1898 Le couronnement de la Muse), der auch als Kunstwerk eine echte Tochter des heutigen Paris ist. 1913 folgte das lyrische Drama „Julien". Ich vermag die musikalische Schöpferkraft weder hier noch in der Orchestersuite „Impressions d'Italie" oder dem 1893 geschaffenen Sinfonie-Drama (!) „Vie du poète" sehr hoch zu veranschlagen. Aber echt französischer Schwung und der alte gallische Esprit leben auf jeder Seite. Im Verein mit der bewußten Kunst des Theatralischen sind das sieghafte Werte einer national-französischen Kunst. Gerade aus gut deutschem Empfinden heraus wissen wir das Nationale auch bei anderen Völkern am höchsten zu schätzen. Bei dem als Schriftsteller beachtenswerten Alfred Bruneau (geb. 1857) finde ich davon freilich nur wenig, es sei denn die oft eigenartige Rhythmik. Sonst ist die Haltung seiner Opern Le rêve, L'Attaque au moulin, Messidor, Ouragan, L'enfant Roi ebenso international wie der Naturalismus ihres Textdichters Zola. Der feine Stimmungsmaler Déodat de Séverac (1873—1921), der Klavierwerke, Lieder, Kammermusik usw. schrieb, ist mit seiner Oper „Le coeur du moulin" (1900) in Deutschland nicht bekannt geworden.

An die literarische Richtung des Symbolismus bzw. dessen berühmtesten Vertreter Maeterlinck halten sich Paul Dukas (geb. 1865) und Claude Debussy (1862—1918) in ihren Opern „Ariane et Barbebleu" und „Pelleas und Melisande". Die wortgetreue Übernahme von Dramen, deren literarisches Kennzeichen in der Handlungslosigkeit und einem breiten Aus-

Digitized by Google

malen von Stimmungen beruht, bedingt bei der Musik fast durchgehend Beschränkung auf ein leises, halb melodramatisches Untermalen und Ausmalen. Selbst jene sinfonischen Steigerungen, wie sie Richard Strauß gibt, sind hier ausgeschlossen. Unbeschränkt herrscht der Pointillismus: Tüpfchen wird zu Tüpfchen gesetzt. In rein musikalischer Hinsicht scheinen alle bisherigen musikalischen Ausdrucksgesetze aufgehoben. Ohne architektonische Gliederung, ohne Ziel reihen sich harmonische Impressionen aneinander.

Unter den mit Debussy gleichstrebenden hat sich Maurice Ravel (geb. 1875), Schüler des Pariser Konservatoriums, rasch einen Namen gemacht. Auch er verneint die herkömmliche Formgebung und schwelgt in freien Rhythmen und Harmonien. Seine erste Oper „L'heure espagnole“ brachte Ravel große Ehrungen ein.

Wir werden diesen durchgeführten musikalischen Impressionismus als „Zukunftsmusik“ noch näher zu charakterisieren haben. Er hat auch auf unsere deutsche Musik eingewirkt, ist überhaupt gleich dem malerischen Impressionismus eine internationale Technik geworden, obwohl er von Debussy als nationalistisches Schutzmittel gedacht war.

IV. Die Oper in Italien

Die italienische Oper ist durch Wagner in ihrer Selbständigkeit nie gefährdet worden. Dazu wurzelt sie in Italien zu fest im Volkstum. Außerdem war ihr in Verdi ein Künstler geworden, der sie vor jeder fremden Unterjochung schützte, indem er aus allem das übernahm und innerlich umwandelte, was für das Italienertum fruchtbar werden konnte. Schwächer ist die musikalische Kraft in Arrigo Boito (geb. 1842), dem Verdi manchen Text und wohl auch den Anstoß zur eindringlicheren Beschäftigung mit Wagner zu danken hatte. Sein Hauptwerk ist der 1868 entstandene „Mefistofele“. Obwohl der Text eine meist wörtliche Übernahme von Stellen aus Goethes „Faust“ ist, wird doch der geistige Gehalt desselben ins Gegenteil gewendet. Der Musik fehlt bei aller Tüchtigkeit die dauerndes Leben spendende Kraft der Persönlichkeit. Dagegen schien vielen Leuten, die Sensationen für starke Erlebnisse halten, aus Italien wieder einmal die neue Kunst zu kommen, als Pietro Mascagnis (geb. 1863) „Cavalleria rusticana“ seit 1890 nach ihrem ersten Siege in einer Opernkonkurrenz des Verlegers Sonzogno einen großen Triumphzug über die europäischen Bühnen antrat. Gedrängtheit der Handlung, brutale Schlagkraft der Musik, dabei ein gut Teil alter italienischer Melodik erklären den Erfolg des genialen Wurfs. Schöpferische Eigenart zeigte Mascagni schon hier nicht, und die nächsten Werke: „Freund Fritz“, „Die Rantzau“, „Ratcliff“ bis hinauf zu „Lodoletta“ und der Operette „Si“ (1919) vermochten es trotz einzelnen

Digitized by Google

unleugbaren Schönheiten nicht einmal zu Achtungserfolgen zu bringen, und heute findet Mascagni mit seinen Werken kaum noch Unterschlupf auf der italienischen Bühne. Ob der starke Erfolg, den Mascagnis neueste Oper „Der kleine Maras" hatte, nachhaltig sein wird, muß abgewartet werden. Neuerdings hat sich Mascagnis mit G. d'Annunzio zu einer musikdramatischen Bearbeitung des „Befreiten Jerusalem" zusammengefungen. Zwei Jahre auf die „Cavalleria" folgte Ruggiero Leoncavallos (1858—1919) „Bajazzo", noch gröber und aufdringlicher in seinem Naturalismus, noch mehr verquickt mit Sentimentalität. Auch dieser Erfolg blieb vereinzelt. „Die Medici", „Chatterton", „Zaza", „Die Bohême" verschwanden schnell von der Bühne, auf die „Der Roland von Berlin" (1904) nur durch die Gunst Kaiser Wilhelms II. kam. Ist auch in diesem Falle die Wiederaufnahme der ehemaligen Gepflogenheit, Opern „in Auftrag" zu geben, infolge der schlechten Wahl mißlungen, so wäre doch angesichts der sinnlosen Arbeitsvergeudung auf diesem Gebiete zu erwägen, ob nicht der Weg einzuschlagen wäre, daß einzelne Theater sich mit begabten Komponisten so frühzeitig in Verbindung setzten, daß nicht erst das vollendete Werk zum Versand käme, sondern schon Plan und Textbuch erprobt würden. Seine auf „Roland" folgenden Opern „Maja", „Malbruk", „La reginella delle rose" usw. haben Leoncavallo noch weit weniger Glück gebracht. Eine nachgelassene Oper „König Oedipus" wurde in — Chicago wohl als Sensation 1921 gegeben. Im Gefolge dieser beiden Opern drängten noch einige andere „veristische" Werke über die Alpen. N. Spinellis (1865—1909) „A basso Porto" Fr. Cileas (geb. 1866) „Tilda", P. A. Tascas (geb. 1864) „A Santa Lucia" sind glücklicherweise wie die übrigen nicht über ihre Heimatgrenzen gedrungenen Opern dieser Komponisten schon wieder ganz vergessen. Vielleicht daß es U. Giordano (geb. 1867) gelingt, sich besser zu entwickeln. Gegenüber „Mala vita" und „André Chénier" bedeutet „Fedora" einen unverkennbaren Fortschritt. „Siberia" desselben Komponisten drang bis nach Leipzig vor, „Marcella", „Mesa Mariano", „Madame Sans Gêne")Neuyork) fanden bei uns keine Beachtung, müssen daher aus dem Kreise dieser Betrachtung ausscheiden. — Weitaus der bedeutendste unter allen diesen Neuitalienern ist Giacomo Puccini (geb. 1858 in Lucca), dessen bereits 1884 aufgeführte „Le Villi" eigentlich die ganze naturalistische Oper einleiteten, wenn man nicht mit Bizets „Carmen" ihren Beginn ansetzen will. In „Edgar", „Manon Lescaut" (1893), „Bohême" (1897) und „Tosca" (1900) erweist er sich als eine ungemein reiche Musikernatur von eigenartiger Erfindung, der es vielleicht noch gelingt, sich von allen Äußerlichkeiten frei zu machen. In „Madame Butterfly" (1904) hat er sich ganz der lyrischen Stimmungsmalerei hingegeben und bringt an Stelle sinfonisch gesteigerter Dramatik die breite Ausmalung eines in leichten Schwingungen sich verzehrenden Lebens. Für das rein Musikalische ist hervorzuheben, daß der japanische Schauplatz der Oper Puccini Anlaß gab, die japanischen Tonarten zu ver-

Digitized by Google

wenden und so bei der Exotik Bereicherungen zu suchen. Dank diesen neuartigen tonlichen Reizen, der Fähigkeit, durch eigentümliche Klangmischungen quälerischen oder sonstwie verbogenen Seelenstimmungen charakteristischen Ausdruck zu leihen (Tosca), vor allem aber doch durch seine mit echt theatralischem Schwung vorgetragene Lyrik ist Puccini einer der einflußreichsten und meist nachgeahmten Komponisten der Gegenwart geworden. Ein peinlicher Rückfall in äußerliche Sensationsdramatik war „Das Mädchen aus dem goldenen Westen". Von den späteren Werken Puccinis ist „La Rondine" in jeder Beziehung ein Mißgriff gewesen. Die dann folgenden „Tabarro", „Suor Angelica" und „Gianni Sicchi" sind textlich zwar ungleichwertig, aber schlecht, arm und abstoßend. Die Musik erreicht an mancher Stelle den besten Puccini von ehemals, wenn auch die feine Instrumentationskunst nicht mehr überall auf der alten Höhe steht. Am bedeutendsten erscheint das dritte Stück dieser Reihe, eine Groteske Verdi-Fallstaffschen Geistes. Augenblicklich ist von Puccinis Turandot-Komposition die Rede: hier werden selbstredend Chinesismen Verwendung finden. — Gleich Puccini hat das in Italien übel vernachlässigte Gebiet der Kammermusik angebaut der in Italien wie in Deutschland bedauerlicherweise gleichmäßig vernachlässigte, neuerdings in Zürich lebende E. Wolf-Ferrari (geb. 1876), der mit seinen „Neugierigen Frauen" (1903) endlich wieder eine prächtige Buffooper schrieb, die sich vor den älteren durch die Sorgfalt der an deutschen Meistern (Wolf-Ferrari ist ein gründlicher Kenner Mozarts und Bachs) und Verdis „Falstaff" geschulten Arbeit auszeichnet. Die darauf folgende Oper „Die vier Grobiane" (1906) offenbarte freilich dann deutlicher auch die Gefahren, die dieser Kunst der kleinen Mittel drohen. Glücklicherweise scheint das dem Charakter des Komponisten ganz fremde Opfer an den äußerlichsten Naturalismus „Der Schmuck der Madonna" (1908) eine einmalige Entgleisung zu bleiben. Jedenfalls bekunden die seitherigen Werke, darunter das lustig harmlose „Susannens Geheimnis" (1909) und „Der Liebhaber als Arzt" wieder eine vornehme Haltung.

Die mangelhaften Beziehungen zu den Ländern der Entente gestatten auch heute noch, vier Jahre nach dem deutschen Zusammenbruche, keinen klaren Blick in die dortigen Musikverhältnisse. England läßt gelegentliche Aufführungen deutscher Werke (Wagner vor allem) in englischer Sprache zu, hofft auf einen nationalen Komponisten und immer noch auf die englische Oper, deren Kommen das Land durch eine großzügige ideelle und materielle Werbung für die englische Musik zu beschleunigen sucht. Die Franzosen, die auch mit ihrer Musik schon vor dem Kriege viele Parteigänger in England hatten, haben die neuen Verhältnisse vorderhand glänzend für sich auszunutzen verstanden und auch in den „befreiten" (wie Griechenland) und den noch von Deutschland zu befreienden Ländern (wie den linksrheinischen deutschen Gebieten. Das edle Polen scheidet vorderhand noch aus) eine über-

Digitized by Google

aus rege Besetzungsfreudigkeit entwickelt. Sie ist selbstverständlich ebensosehr künstlerischer wie wirtschaftlicher Natur und hängt mit der nicht zuletzt von Frankreich ausgegebenen Forderung nach Vernichtung des deutschen Einflusses von Kunst und Wissenschaft und der mit viel Geschrei, aber bisher ohne allzu großen Erfolg in die Welt gesetzten Bemühungen der Begründung einer national-französischen Ausgabe der führenden Tonmeister zusammen. Aus den französischen Musikzeitschriften wie den wenigen bisher nach Deutschland gedrungenen wissenschaftlichen Arbeiten der letzten Jahre läßt sich, da sie, wie bereits angedeutet, einem maßlos gesteigerten Nationalismus verfallen sind, gleichfalls kein reines Bild der augenblicklichen Zustände der Musik und insbesondere der Oper gewinnen. Immerhin ist klar, daß sich die Verhältnisse nicht viel werden verändert haben können. Neue Namen von allgemeiner Bedeutung sind wenigstens vorderhand nicht erschienen. Das gleiche darf von Italien gelten, das heute schon trotz der Erweiterung seiner Grenzen über urdeutsches Alpenland hinaus seiner Beteiligung am Weltkriege mehr mit einem nassen als einem heiteren Auge gedenken dürfte. Italien hat zuerst seinem inneren Verlangen nach deutscher Kunst wieder Ausdruck gegeben und deutsche Musiker wieder mit der Herzlichkeit bei sich empfangen, die sie vor dem Kriege zu finden gewohnt waren. Was von den italienischen Opernwerken der Gegenwart bisher den Weg zu uns gefunden hat, zählt weder entwicklungsgeschichtlich noch ästhetisch mit und beweist nur das Weiterschreiten im gewohnten Geleise des Verismus. In diesem Zusammenhang kann vore derhand nur J. Montemezzis (geb. 1875) gedacht werden, dessen „Liebe dreier Könige" (1913), ein Kinodrama ärgsten Zuschnittes, musikdramatisch nichts weiter auf sich hat, in seiner Lyrik und den Chorszenen aber gewisse Verheißungen zu bieten scheint. Daneben seien wenigstens noch die Namen einiger junger Opernkomponisten Italiens genannt, von deren Schaffen wir in Deutschland bisher noch nichts Näheres erfahren haben: C. A. Cantu, Gazotti, Zappalà, Riscitelli, Zandonai, R. Bianchi, Vittadini, Bassili, Brogi. Der Futurist Marinetti beschwor mit seiner kürzlich aufgeführten Oper „Die Ueberraschung" einen widerlichen Skandal herauf. So unerquicklich und unfruchtbar das Austragen ästhetischer Streitfragen auf klopffechterische Weise auch ist: begreifen läßt sich die Stellungnahme des Publikums gegenüber den albernen Maßlosigkeiten der Moderne wenigstens dann, wenn diese nichts weiter als eine (und an sich schon anfechtbare) Theorie für sich hat.

Digitized by Google

Viertes Kapitel

Hans Pfitzner

Schopenhauer bringt an einer Stelle in „Wille und Vorstellung" zu dem Gegeneinander der intellektualen und realen Welt im einzelnen ein Gleiches für die ganze Menschheit in Parallele. „Dieses intellektuelle Leben schwebt wie eine ätherische Zugabe, ein sich aus der Gärung entwickelnder wohlriechender Duft über dem weltlichen Treiben, dem eigentlich realen, vom Willen geführten Leben der Völker, und neben der Weltgeschichte geht schuldlos und nicht blutbefleckt die Geschichte der Philosophie, der Wissenschaft und der Künste."

Für die Musik erhält dieses Wort Schopenhauers in unserer Zeit seine Bestätigung durch die Erscheinung Hans Pfitzners, und wie aus dem Gang der allgemeinen Darstellung der Musik unserer neuesten Zeit Richard Strauß herausgehoben wurde, um an ihm zu zeigen, wie gewisse Zeitströmungen und in Verbindung mit ihnen das äußere Leben sich den ihnen entsprechenden Künstler schaffen, so erscheint nun hier Hans Pfitzner als Beleg dafür, daß auch heute noch das Erscheinen der künstlerischen Persönlichkeit und ein durchaus und nur in ihr selbst begründetes und durch sie notwendiges Schaffen möglich ist. Da waltet nicht das Gesetz des äußeren Lebens, nicht der Wille der Gesamtheit, sondern Mächte sind am Werke, die geheimnisvoll sich unserm Begreifen entziehen, uns aber durch die Gewalt ihrer Bekundung zur Ehrfurcht zwingen und von ihrer höheren Notwendigkeit im Weltlaufe überzeugen.

Daß wir in Hans Pfitzner eine solche Künstlerpersönlichkeit haben, ist durch die Münchener Pfitzner-Woche vom 12. bis 17. Juni 1917 in Erscheinung getreten und zur geschichtlichen Tatsache geworden. Dabei hinterließ die Veranstaltung ein gegensätzliches Gefühl: einmal die Genugtuung über den Besitz eines Künstlers, der in dieser verinnerlichtem Kunstgenuß abholden Zeit eine Woche lang eine von allen Seiten her zusammengeströmte Zuhörerschaft unter seinen Bann zwingen kann; dem entgegen die aus Beschämung, Ärger und Ohnmacht gemischte Empfindung der Trauer, daß ein so reiches Musikleben, wie das deutsche, ein Vierteljahrhundert lang für einen solchen Künstler den verdienten Platz nicht gehabt hatte. Oder liegt am Ende in dieser Tatsache, daß es einer festlichen Veranstaltung bedurfte, das beste Werturteil über Pfitzners Kunst? Es wäre das Eingeständnis, daß dieser Kunst Kräfte fehlen, um die widerstrebenden Mächte des Alltags niederzuringen, sich mit einer höheren Gewalt gegen widerstrebende Stimmungen durchzusetzen und anders gearteten Wünschen sich auf-

Digitized by Google

zuzwingen. Dafür müssen auf der andern Seite dieser im Alltag schwachen Kunst besondere Kräfte innewohnen, durch die sie stark wird für ein Ungewöhnliches, Festliches, für besonders geartete oder doch durch irgendwelche Umstände günstig eingestimmte Menschen. Dazu würden dann einige Erscheinungen der äußeren Lebensschicksale der Kunst Pfitzners stimmen: so die mit seinem ersten Auftreten sich bildende Gemeinde der treuen Gläubigen, die unbeirrt an ihm festhält und in schönem Freundschaftseifer auch dieses Fest zustandegebracht hat; ferner die auffällige Tatsache, daß unsere im Grunde doch recht spröden und zurückhaltenden Theater es immer wieder einmal mit dem „Armen Heinrich", Pfitzners erstem dramatischem Werke, versuchen, trotzdem es von vornherein klar ist, daß sich die Arbeit durch äußeren Erfolg und materiellen Gewinn niemals lohnen kann.

Der „Arme Heinrich" steht neben „Palestrina" als ein gleichwertiger Bruder. Daß dieser das Werk des völlig gereiften Mannes, jener das des kaum der Schule entwachsenen Jünglings ist, offenbart sich höchstens darin, daß wir in „Palestrina" den abgeklärten, denkbewußten Kunstwillen spüren, der aber in seiner Reife nichts anderes will, als was der Jüngling Pfitzner aus innerer Notwendigkeit gemußt hat. Das ist ein ganz merkwürdiger Fall. Man kommt dabei nicht auf den Gedanken, von einem Mangel der „Entwicklung" Pfitzners zu sprechen; aber das Erstlingswerk zeigt auch für den Rückschauenden in nichts die Anfängerschaft. Gerade ein solches Nebeneinander von zwei fast ein Vierteljahrhundert auseinanderliegenden Werken zwingt uns die Überzeugung von einem heiligen Muß im Schaffen dieses Künstler auf. Hier ist ein Geni, das so geboren wird, wie es ist, das vielleicht an Talent Mancheinem nachstehen mag und deshalb in der raschen Wirkung hinter ihm zurückbleibt, dafür aber Werke hervor bringt, die die Kraft der Dauerwirkung in sich tragen und frisch dastehen, wenn jene früher so erfolgreichen Erscheinungen längst verblaßt und versunken sind.

Eine einzige Erscheinung, wie Pfitzner, müßte uns vor dem Betrug des l'art pour l'art schützen. Es gibt gar keine reinere Hingabe an den Künstlerberuf, kein saubereres Unberührtbleiben von den Bedingnissen und Forderungen der Umwelt. Hier ist in der Tat ein Reich der Kunst mit eigenen Gesetzen und Lebensbedingungen. Und doch ist hier nichts von Kunst um der Kunst willen, sondern es ist eine Kunst aus heiligem Zwang, aus menschlichem Muß, aus gottgewollter „Not". So ist dem Künstler jeder Hochmut fern. Endlich wieder einmal können wir auch das Theater als Tempel empfinden, in dem die Gnade der Gottheit aus dem von ihr erkorenen Menschengefäße gespendet wird.

In den zu Eingang angeführten Sätzen Schopenhauers entschält sich der Kern desjenigen Pfitznerschen Werkes, dessen Uraufführung das Hauptereignis der Münchener Pfitznerwoche war, der dramatischen Legende „Palestrina". Sie enthalten — wenn wir in Schopenhauers Sprachkreise bleiben

Digitized by Google

— die „Idee“ für Dichtung und Musik. Die erstere aber bedarf zur Verdeutlichung des „Abbildes“. Dieses fand Pfitzner im Schicksal des großen Palestrina. In Wirklichkeit erlebt dieses Drama jeder Künstler dauernd in sich selbst; sein Erfinden eines Stoffes ist im Grunde Auffinden einer Maske, in die er selber schlüpfen kann. Man kann darum für das Innendrama dieses Werkes statt „Palestrina“ ebensogut „Pfitzner“ zur Überschrift wählen.

Für den, der von der heiligen Notwendigkeit im Schaffen aber auch im Nichtschaffenkönnen des genialen Künstlers so überzeugt ist, wie ich, bringen die kurzen Darlegungen, die Pfitzner einem Ausfrager gab (München-Augsb. Abendzeitung 1917, Nr. 310), eine wertvolle Bestätigung. Danach ist der Plan zu diesem Werke in Pfitzner seit der Mitte der neunziger Jahre lebendig. Ich denke mir, der fünfundzwanzigjährige (er ist am 5. Mai 1869 zu Moskau von deutschen Eltern geboren) Schöpfer des „Armen Heinrich“ wird nach der Aufführung dieses Werkes nach einem neuen Stoff gesucht haben und dabei „zeigte ihm das Studium der Musikgeschichte das Leben Palestrinas und die Legende von der Rettung der Musik in eigentümlich reizvollem Lichte“. Er fühlte darin deutlich den „dramatischen Kern“ und suchte im Laufe der nächsten Jahre bei vier „berufsmäßigen“ Dichtern die Ausführung der Idee zu erlangen. Aber „schon beim Gedankenaustausch vermochte das Ergebnis nicht zu befriedigen“. Inzwischen hatte Pfitzner um 1900 „Die Rose vom Liebesgarten“ vollendet und damit sich zum zweitenmal mit seinem Jugendfreunde J. Grun zu gemeinsamem Schaffen verbunden, obwohl die theatralische Unlebendigkeit und eine gewisse Blutleere des Dichters keinem verborgen bleiben konnte. Warum hat Pfitzner ihm den Palestrina nicht anvertraut? Warum befriedigte hier das Ergebnis des Gedankenaustausches nicht? Sicher nicht, weil das äußere dramatische Gefüge nicht zu finden oder die Idee nicht zu fassen war. Beides lag ja zum Greifen klar. Nein, weil für Pfitzner selbst die Stunde des Müssens noch nicht gekommen, weil er selber noch nicht Palestrina war.

Noch war Pfitzner jung. In überreichem Maße quoll in ihm der Strom der Erfindung. Innerhalb weniger Jahre hatte er zwei große Musikdramen geschaffen; in zahlreichen Liedern und Kammermusikwerken entlud sich ein reiches Innenleben. Aber auch die äußere Welt wirkte nicht als Gegenmacht. Wer gleich Pfitzner im praktischen Betrieb aufgewachsen war, hatte für die beiden Opern keine raschen Theatererfolge erwarten können. Das höhere aber war Pfitzner zuteil geworden. Die Jugend horchte auf und erkannte, daß hier ein Echter am Werke war. Werken aber ist dem jungen Schöpfer die Hauptsache; das Wirken überläßt er in sicherem Vertrauen der Zeit. Bis dann die Stunde kommt, in der dem zum Manne Gereiften das Wirken, die an der Zeit und dem Leben mitgestaltende Tat zum Lebensgebote wird. Der äußere Lebenszwang kommt hinzu: die Kunst geht nach Brot. Der Künstler, der sich als Tempelpriester fühlt, strebt sein Schöpfer-


Digitized by Google

tum von diesem „Zwange“ frei zu halten und benutzt zum Erwerb die Formen der „angewandten“ Kunst. Dem Musiker bieten sich die vielen Abstufungen der Reproduktion. Pfitzner wurde Kapellmeister (in Mainz, Berlin, München, zuletzt städtischer Musikdirektor in Straßburg, siedelte dann nach München über und erhielt dort u. a. eine Berufung als Leiter einer Meisterklasse der Komposition an die Staatshochschule nach Charlottenburg-Berlin, die ihn jedoch nur einen Bruchteil des Jahres in Anspruch nehmen wird, so daß er seinen bayrischen Wohnsitz beibehielt. Übrigens gibt die Zusammensetzung der Trias im jetzigen Lehrkörper der Anstalt: Schreker, Pfitzner, Busoni zu allerlei Bedenken Anlaß). Nun betrügt gerade den wahrhaft Schöpferischen sehr oft der Ausweg des Nachschaffens und Lehrens. Das Schöpferische ist ihm so Natur, daß er es auch in diese reproduzierende Tätigkeit einschließt. Dadurch gewinnt diese natürlich außerordentlich an Bedeutung, aber die eigene Produktion leidet. Man erinnere sich der Briefe Wagners und Mozarts. Mußte Pfitzner so den Widerspruch zwischen dem Schaffen in der geistigen und der realen Welt erleiden, so kamen noch andere Erfahrungen hinzu. Während sich Pfitzner nur langsam eine Gemeinde gewann, trug die Mode andere Komponisten zu raschen Erfolgen und beherrschender Stellung. Das ist schon schwer zu ertragen, wenn man mit Recht im eigenen Schaffen die stärkeren Werte fühlt, wird aber zur Qual, wenn man in der siegreichen Kunst geistige und künstlerische Mächte sieht, die man als schädlich erkannt hat. Daß er die modernste Musikentwicklung für gefährlich hält, zeigt Pfitzners Broschüre „Futuristengefahr“; daß seiner reinen Kunstauffassung der erotische Perversitätstaumel der letzten Zeit widerstreben mußte, liegt in der Natur der Sache. Der Kleinkampf gegen solche Strömungen verzehrt die besten Kräfte. Da übermannt auch den Starken der Ekel. Wozu das alles? Die Lust des Schaffens versiegt und düster senkt sich auf den Geist das Gefühl der Einsamkeit. Am liebsten sterben! Jetzt kann nur noch „heilige Not“ das Schaffen erzwingen. Zum inneren Gewissensgebot: „Du hast dein Erdenpensum zu erfüllen“ muß sich jener unerklärliche Wunderzwang gesellen, unter dem das geniale Kunstwerk entsteht.

So war Pfitzner für seinen Palestrina reif geworden, weil er ihn in und an sich erlebt hatte. „So schrieb ich eines Tages — es war Ende 1909 — nachdem mir in großen Zügen die Form des Werkes klar geworden war, als erstes die letzten Zeilen der Dichtung. Im März 1910 entstand die Geisterszene. Im Sommer desselben Jahres schrieb ich zum großen Teil den übrigen ersten Akt. Die Berufsarbeit ließ den Winter 1910/11 ungenützt verstreichen. Erst der Frühling 1911 brachte die Anfänge des zweiten Aktes. Der dritte Akt schloß sich dann schnell an, so daß im August 1911 die Dichtung beendet war. Die dichterische Gestaltung des Stoffes hat mich diese ganze Zeit so vollständig erfüllt, daß ich, so merkwürdig es klingen mag, mich nicht als

Digitized by Google

Komponist fühlte und während vier Jahren auch tatsächlich keine Note schrieb. Am 1. Januar 1912 schrieb ich das Anfangsmotiv des Vorspiels, im Sommer desselben Jahres gleich in Partitur etwa die Hälfte des ersten Aktes in sechs Wochen. Der Winter 1912/13 ging für „Palestrina" durch angestrengte Berufsarbeit verloren. Im Sommer 1913 komponierte ich in sieben Wochen den ersten Akt fast fertig. Ein nächster verlorener Winter brachte mich zu der Überzeugung, daß ich eines Urlaubs bedürfe, um das Werk zu vollenden. Ich erhielt ihn für den Winter 1914/15. In den Tagen der Kriegserklärung beendete ich den ersten Akt. Dann folgten Wochen, in denen künstlerische Arbeit zu ruhen hatte. Der Winter 1914 fand mich aber wieder beim zweiten Akt, der im Frühling 1915 beendet wurde. Am 17. Juni 1915 war der dritte Akt, somit das ganze Werk, in Partitur vollendet." Was Pfitzner in diesen Ausführungen nicht sagt, fühlen wir an ihm: Das Verhalten der Welt ist ihm im höchsten Sinne gleichgültig geworden. Er fühlt in sich die gottgewollte Sendung, die Notwendigkeit seines „Berufs". Da schweigt der Kampf: „Nun schmiede mich, den letzten Stein, An einen deiner tausend Ringe, Du Gott, — und ich will guter Dinge Und friedvoll sein." Es ist ein psychologisch wertvolles Geständnis Pfitzners, daß er diese Schlußverse seines „Palestrina" zuerst geschrieben hat. Erst, nachdem er selbst den Stoff überwunden hat, nachdem er ein „Befriedeter" geworden ist, vermag der Künstler sieghaft zu gestalten.

Die Innenhandlung des „Palestrina" habe ich damit erzählt. Von der äußeren Einkleidung brauche ich nicht viel zu sagen. Die Legende ist ja bekannt; sie ist selber der Niederschlag des Glaubens an diese göttliche Sendung der Kunst und die Gotterfülltheit des Künstlers. Darum, daß die geschichtliche Forschung sie arg zerpflückt hat, kümmert sich das Volk nicht; dem Dichter kann es erst recht gleichgültig sein Daß das Tridentiner Konzil bei seiner Säuberungsarbeit um der vielen Mißbräuche willen die Kunstmusik überhaupt aus der Kirche verbannen wollte, wie dann der Einspruch des Kaisers Ferdinand erreichte, daß noch ein Versuch gemacht werden sollte, stimmt in den Grundlinien auch halbwegs mit den Tatsachen. Die Legende läßt dann den Kardinal Borromeo Palestrina den Auftrag zur Komposition der neuen Messe erteilen; Palestrina weigert sich unter Hinweis auf seine Ohnmacht. Während der ergrimmte Kirchenfürst die Verhaftung des in seinen Augen böswilligen Musikers anordnet, schafft dieser unter heiligem Zwang in einer Nacht das Wunderwerk, die Missa papae Marcelli, das allen Widerspruch überwältigt und seinem Schöpfer den unsterblichen Ruhm des princeps musicae einträgt. Zwischen den ersten und dritten Akt, in dem dieses Künstlerschicksal Palestrina sich abspielt, hat Pfitzner als zweiten Akt ein zum Teil wild bewegtes Bild des Konzils eingeschoben, um zu zeigen, wie das, was für den Künstler hehrste Notwendigkeit und darum im Dauerleben der Menschheit von höchster Wichtigkeit ist, im Kampf-

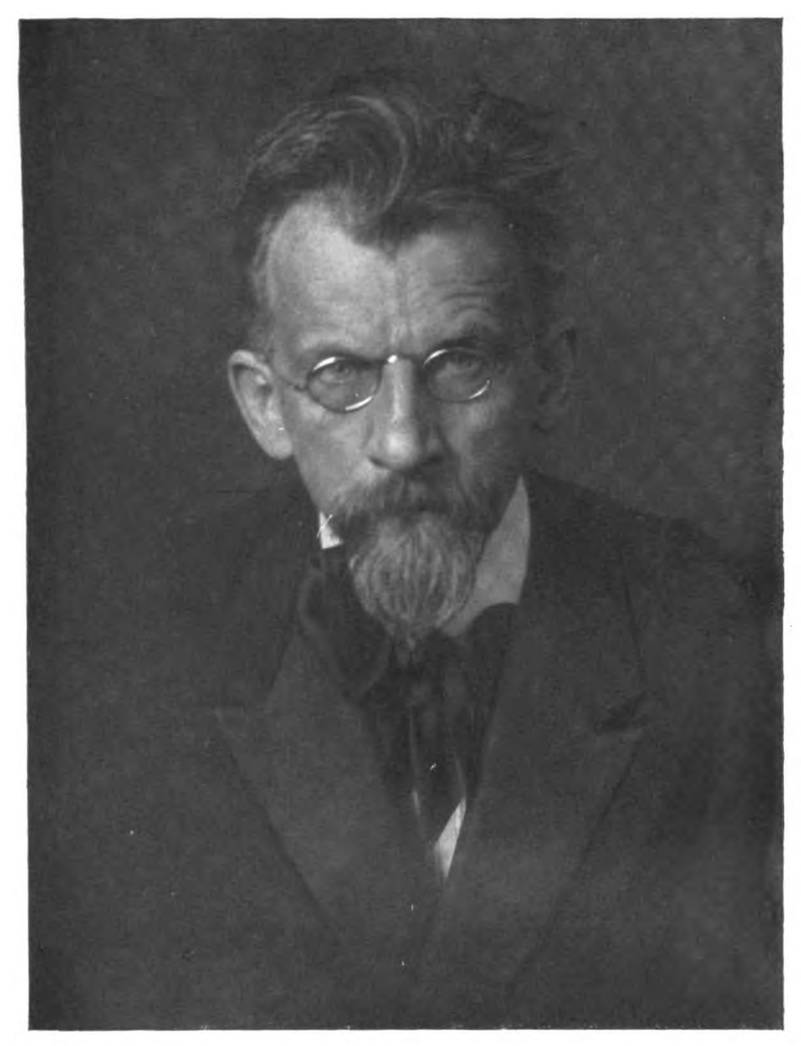
Digitized by Google

getriebe der Welt nebensächlich bleibt oder gar zu anderen Zwecken mißbraucht wird. Auch für den Empfänger bringt dieser Akt ein Herausgerissenwerden aus der hohen Welt, in die ihn der Künstler zuvor geführt hat.

Eigenartig ist die musikalische Lösung der Aufgabe. An sich sind die Vorgänge und kirchenpolitischen Gespräche so unmusikalisch wie nur möglich, und die bisherige Opernkunst hat derartige Strecken durch Rezitativ und Sprechgesang zu überwinden gesucht, wenn sie nicht den natürlichsten, freilich die Einheit des Stils zerstörenden Weg des gesprochenen Dialogs oder allenfalls Melodramas wählte. Pfitzner geht hier neue Bahnen. Er gewinnt aus den Anregungen der Worte und Vorgänge zahlreiche Einfälle zum Teil programmusikalischer Art, bereichert sie durch Wahrnehmung jeder Beziehung zu dem Geschehen der andern Akte und arbeitet mit dem so gewonnenen Material in sinfonischem Geiste. Es entsteht also eine Art absoluter Musik, neben der das Drama hergeht. Ob sich dieser Weg wirklich gangbar erweist, mag die Zukunft lehren. „Interessant" ist Pfitzners Musik in diesem Akte sehr, und ich kann mir vorstellen, daß er den Fachleuten im Laufe der Zeit der wertvollste wird. Mit dem inneren Kunstwerte hat das freilich nichts zu tun. Um so reicher ist in der Hinsicht die Musik des ersten und letzten Aktes. Durch die Aufnahme einiger alten Themen, durch die natürliche Anlehung zumal an die älteren Kirchentonarten, die aber durchaus im heutigen Geiste benutzt werden, entsteht hier ein Neues, das für die Zukunft wertvollste Anregungen bietet, aber auch an und für sich voll der erlesensten Reize ist. Mit Strauß und den „Modernen" verglichen, ist Pfitzner nicht eigentlich farbig, seine Stärke liegt im Linearen. Hier aber weiß er durch kleine Rückungen so viele Abstufungen zu erzielen, daß man an die Helldunkelkunst eines Rembrandt denken mag. Die gleiche Stimmungskraft eignet auch dieser Musik, die dann im gegebenen Augenblicke eine wunderbare Lichtfülle zu spenden vermag. So gehört die Stelle des ersten Aktes, in der nach dem quälenden Hin und Her Palestrina von der Gewalt des gotterfüllten Genius übermannt wird und nun die Musik aus ihm herausbricht wie die angestaute Flut eines Sees durch den geborstenen Damm, zu den großartigsten Kunstoffenbarungen aller Zeiten, und wenn sich dabei die Stube mit himmlischen Geistern füllt, so wird das Wunder zur „natürlichen" Erklärung, daß ein sterblicher Mensch so des Gottes voll sein kann. —

Der „Arme Heinrich" (1895) ist fast in höherem Maße, als der so bezeichnete „Palestrina", eine Legende, ein nicht innerhalb des menschlichen Bereichs gewolltes und bestimmtes, sondern ein durch heilige Übermacht gemußtes Geschehen. Die kleine stille Geschichte des Hartmann von Aue ist bekannt. Wie dem durch den Aussatz zum „armen" Heinrich gewordenen reichen und stolzen Ritter nur von einem einfachen Dienstmannspaare die Treue gehalten wird, gehört noch ins sozial Menschliche. Wenn aber die

Digitized by Google



Hans Pfitzner

Digitized by Google

Digitized by Google

kindliche Tochter dieser Braven die Eltern und den Ritter zwingt, zur Heilung des Kranken das Blutopfer ihres Lebens hinzunehmen, — so wird hier ein Menschenkind zum Gefäß jener göttlichen Liebe auserkoren, die den eingeborenen Sohn hingab, um die sündige Menschheit zu erlösen. Und wenn in der Legende der Himmel das Opfer nicht annimmt und die Gnade vorher gewährt; während der Messias in Qualen sterbend der Welt den Born der göttlichen Güte erst wieder erschließen mußte, so zeigt sich in diesem sicher unbeabsichtigten Zuge, daß alles eben nur im Rahmen der Zeitlichkeit sich wiederholendes Gleichnis für ein Urewiges ist. Schon in dieser Auffassung des Erlösungsproblems zeigte sich, daß der junge Pfitzner kein Nachahmer Wagners war, sondern höchstens in der Nachfolge seiner künstlerischen Absichten sich selbst erzogen hatte. Als Wagner dem Erlösungsgedanken ohne Geschlechterliebe Ausdruck zu geben suchte, mußte er den Jüngling Parsifal zum Gral geleiten. Pfitzner wählt das Bauernmädchen Agnes und läßt von ferne die ja so unendlich reich abgestuften Möglichkeiten der Liebe zwischen Mann und Weib durchschimmern, — dennoch ist sein Werk viel freier von jedem Hauche irdischer Erotik, als der Parsifal (auch ohne den Kundry-Akt).

Je mehr man sich mit dem Werke befaßt, um so erstaunlicher wird seine Erscheinung. Daß ein Dreiundzwanzigjähriger es vollenden konnte, gehört zum Unbegreiflichsten der Kunstgeschichte, nicht so sehr wegen der bewundernswert meisterlichen Beherrschung aller Mittel des so verwickelten Opernapparates, als wegen dieser Geistigkeit. Ja, wenn sie asketisch-verstiegen oder voll leidenschaftlicher Jenseitigkeit wäre, könnte man sie auch bei einem Jüngling leicht begreifen. Aber sie ist durchaus gesund und natürlich. Das holde Kind überzeugt nicht nur seine Eltern, sondern auch uns, daß Sterben ein heiteres Glück sein kann, wenn es reine Hingabe an ein anderes außer allem irdischen Begehr Stehendes ist. Seltsam, so ganz hingegeben ich dem Werke lauschte, — bei dieser Stelle zwang sich mir in die enge Dienstmannsstube Dietrichs das weite Bild der flandrischen Ebene, und ich hörte die deutschen Jünglinge bei Langemark singend in den Tod stürmen. Kleingläubige, die sich dem „Wunder" verschließen, wenn sie mitten darin stehen! Die Sonderstellung des Werkes liegt aber auch im rein Künstlerischen, im Dramatischen sowohl, wie im Musikalischen. Sie ist doppelt scharf, weil sich die Parallelen zu Wagner auf Schritt und Tritt aufzwingen. Aber Pfitzners Dramatik ist eine ganz andere, und trotz einiger Vorbereitung an etlichen Stellen Wagners und bei Gluck („Orpheus", mehr noch „Paris und Helena", welch letzteres Werk der junge Pfitzner vermutlich nicht gekannt hat) ist sie durchaus neuartig. Es ist lediglich ein Drama innerer Vorgänge. Der zweite Akt z. B. ist einfach ein Bild, dessen Figuren zu sprechen anfangen, uns zu sagen, wie sie in die vom Maler gestaltete Schlußhaltung hineingeraten sind. Alles ist nur ein Verrücken

Digitized by Google

innerer Gefühlslinien, das äußere Geschehen ist dagegen gleichgültig. Dem entspricht die Musik, die mit der Szene nichts zu tun hat, sondern in ihr nur die Welt vor unsere Augen stellt, aus der sie emporgewachsen ist. —

„Die Rose vom Liebesgarten" (1901) ist das musikalisch eingänglichste Werk Pfitzners. Zur reichen Erfindung kommt hier eine blühende Farbigkeit, und die Musik ist streckenweise mit so sinnfälligen Bühnenvorgängen verbunden (das Blütenwunder, das Tropfmotiv in der Tropfsteinhöhle), daß es dem Hörer leicht fällt, die inneren Beziehungen zur Empfindungsquelle zu finden, aus der die Musik geschöpft ist. Denn gerade bei diesen halb programmatischen Stellen erkennt man deutlich, wie Pfitzner innerhalb der sogenannten „neudeutschen" Musik nur zu Wagner, nicht aber zu Liszt oder ihrem französischen Parteigänger Berlioz Beziehungen hat. Es kommt ihm tatsächlich niemals auf Malerei an. Auch die über den Sinn des Gesichtes gewonnenen Eindrücke dienen letzterdings nur dazu, absolute Empfindungsmusik auszulösen. So ist auch die Überleitungsmusik vom zweiten Akt zum Schlußbilde, an so wichtiger dramatischer Entwicklungsstelle sie steht, mehr Sinfonie als sinfonische Dichtung, es sei denn, daß man sich für die letztere an Beethoven hält. Es „geschieht" in der „Rose vom Liebesgarten" viel mehr, als in den beiden anderen Musikdramen Pfitzners, und wenn man diesem sonst die allzu wenig auf Bühnenforderungen bedachte Innerlichkeit seines Musizierens als Theaterhemmnis vorhält, müßte man die bunten Bilder und das wechselvolle Geschehen in der „Rose vom Liebesgarten" eher als förderlich ansehen. Trotzdem trägt gerade dieses Geschehen die Schuld daran, daß dieses Werk künstlerisch am wenigsten stark wirkt. Denn der Zuhörer ist wohl für eine reine Seelendramatik, bei der es kaum zu äußerer Handlung kommt, zu gewinnen; wenn ihm aber äußeres Geschehen gezeigt wird, so braucht er vor allem Klarheit der Vorgänge. Gerade in der Oper, bei der das Verständnis des einzelnen Wortes so oft leidet, muß die Handlung als solche sich um so deutlicher herausschälen. In der Hinsicht aber versagt die Dichtung von James Grun vollständig. Es ist sehr bezeichnend, daß immer wieder von eingeweihter Seite, zuletzt vom Komponisten selbst, Verwahrung gegen eine symbolische Deutung eingelegt werden muß. Da das Publikum mit dem, was es sieht, nichts Rechtes anzufangen weiß, vermutet es hinter allem eine besondere Bedeutung. Nun will ich die Dichtung keineswegs verteidigen; aber gewisse Kräfte müssen doch in ihr enthalten sein, wenn der Hörer durch die Vorgänge und Bilder immerhin so angeregt wird, daß er eine tiefere Bedeutung hinter ihnen sucht. Es ist also hier ein ähnliches Verhältnis wie bei der „Zauberflöte", nur daß in diesem älteren Werke doch alles viel rascher bewegt und vor allem das Wort im einzelnen viel verständlicher ist. Ich glaube, hier könnte die Inszenierung helfend eingreifen. Denn ein Symbol ist doch in all dem Geschehen enthalten: der Kampf zwischen Licht und Finsternis

Digitized by Google

um die mitten inne liegende Erde, und der Sieg des Lichtes dank der Emporläuterung eines Erdenwesens durch die Macht der Liebe liegt hinter den Vorgängen als tieferer Inhalt. Der Dichter müßte das nachträglich noch schärfer herausarbeiten; je stärker diese Symbolik hervorgeholt würde, um so blutvoller würde in diesem einen Falle auch sogar das rein Dramatische werden. Jedenfalls sollte nun die Inszenierung ersetzen, was der Dichtung an Klarheit fehlt. Der Lichtraum des Paradieses, wie die düstere Welt von Wunderers unterirdischem Reiche, müssen so abstrakt stilisiert werden, daß sie mit dem Irdischen an sich nichts zu tun haben. An einem solchen Werke sollte man die tiefschürfenden Vorschläge Adolph Appias („Die Musik und die Inszenierung", 1899) erproben und das Licht als ganz selbständige von allen real-irdischen Vorbedingungen befreite Kraft ausnutzen. — Außer diesen großen Werken hat Pfitzner noch eine sehr charakteristische Musik zu Ibsens „Fest auf Solhaug" (1889) geschrieben und Ilse von Stachs „Christelflein" zu einem von duftigster Poesie umschwebten Weihnachtsmärchen gestaltet (1906, neubearbeitet 1917).

Aber auch auf den anderen musikalischen Gebieten hat sich Pfitzner bedeutsam betätigt. Unter seiner Kammermusik ist das Trio (op. 8) als eine der wertvollsten Gaben der Neuzeit anerkannt. In den beiden Mittelsätzen braucht es die höchsten Vergleiche nicht zu scheuen, aber auch die beiden Ecksätze bieten erlesenste Musik. Als der viel jüngere Bruder steht Pfitzner neben Schumann als Fortsetzer der Linie Beethoven-Schubert. Hier, wo geistige Beziehungen zu Richard Wagner ausgeschaltet sind, fühlt man, daß für Pfitzner die Musik seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (außer eben der Wagners) eigentlich gleichgültig ist. Dabei stimmt dann, gerade weil von einer „Abhängigkeit" nicht die Rede sein kann, die Verwandtschaft des Hauptthemas des vierten Satzes im Trio mit Puccini-Gängen um so nachdenklicher, zumal auch eines der ersten Themen im Palestrina-Vorspiel diese Puccini-Linie aufweist. Hier sind also doch offenbar tieferliegende Zeitströmungen wirksam. Nicht so frisch eingänglich, aber von tiefem Gehalt und höchster musikalischer Bedeutung sind auch das Streichquartett op. 13 und das Klavierquintett op. 23. Eine wundersame Schöpfung ist die tief innerlich empfangene und einen reichsten Gehalt in edelster Form tragende Violin-Klaviersonate in Emoll (op. 27).

Dem häuslichen Musizieren zuerst erreichbar ist Pfitzner in seinen Liedern. Pfitzner ist der Eichendorff des deutschen Liedes, nicht weil er trotz Schumann und Hugo Wolf die schönsten Vertonungen Eichendorffscher Texte geschaffen hat. Das ist vielmehr die Folge seiner Wesensgleichheit mit dem Dichter. Ein Urromantiker gleich ihm, beraubt ihn die Flucht vor der „dummen Welt mit ihrem gottverlassenen, zerstreuten Hantieren" nicht des scharfen Blickes für ihre kleinen und großen Torheiten, mit denen er gleich dem Meister des „Taugenichts" gelegentlich ein Spiel treibt („Sonst").

Digitized by Google

Wohlig und behaglich lacht der Humor in sich hinein („Gretel", „Tragische Geschichte"), aber die eigene Welt ist doch das große Leben der unbefleckten Natur. Das Raunen und Rauschen des Waldes, das stille Sinnen fruchtgesegneter Felder unter der warmen Sonne, das Wandern der Wolken über spiegelnden Seen erwächst zur eigenen Welt, die voll der Gesänge ist von Vögeln, einsamen Waldhörnern und in ahnender Sehnsucht sich suchenden Menschenherzen. Und alle diese Stimmen schwellen an zum feierlichen Choral oder verstummen auch in erschauernder Ehrfurcht, wenn der liebe Herrgott segnend seinen Garten durchschreitet. Für diese Welt hat Pfitzner einen ganz besonderen rauschenden und wogenden dunklen Grundton, über dem plötzlich eine silbrige helle Linie schwebt, oder — wie bei Eichendorff die kostbaren Bilder — ein leuchtender Edelstein aus dunkler Fassung aufglüht. Die Klavierstimme gibt das Ganze dieser Welt, die Singstimme gehört dem Einzelwesen, das sie erlebt. — Die Lieder sind durch ihre Innerlichkeit schwieriger als sie scheinen, und nur wenige erschließen sich dem ersten Begegnen. Sie verlangen Versenkung. Aber sie haben die Tiefe, in die man versinken kann. Einige große Orchesterlieder gehören zu dem wenigen Ursprünglichen auf diesem Gebiete.

Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" eine seiner jüngsten Schöpfungen, hatte einen gewaltigen Erfolg. Auch in diesem Werke ist der Meister wieder ganz der deutsche Romantiker voller Tiefe und Innigkeit des Empfindens und Größe des Gestaltens. Leider läßt das herrliche Werk einen vollkommenen Ausgleich des vokalen und rein instrumentalen, zuweilen schier ins Maßlose gedehnten Teile vermissen, und auch die Besonderheit, mit der sich Pfitzer zuweilen in Tönen philosophierend ergeht, ist zu bemerken.

Es gehört zu Pfitzners programmatischer Persönlichkeit, daß er auch schriftstellerisch bedeutend hervorgetreten ist in wertvollen Studien „Vom musikalischen Drama" und einer kräftigen und schlagsicheren Streitschrift „Futuristengefahr". Überall erweist er sich als reiche und reine Künstlernatur und als echter Mann, der unbekümmert um die Tagesmode den Weg geht, den das in ihm liegende Gesetz ihn gehen heißt. Es hat ihm auch den Gedanken eingegeben, gegen die „Verwesungssymptome" des Musiktreibens unserer Zeit scharfe Stellung zu nehmen und in seiner „Ästhetik der musikalischen Impotenz" insbesondere die verkündete Ersetzung der musikalischen durch die begriffliche Idee und die Verkennung des das Werk bestimmenden inspirierten Einfalls zu bekämpfen. Daß diese viel Staub aufwirbelnde Bekenntnisschrift Pfitzners zur überlieferten deutschen Kunst sich äußerlich mehr gegen den Chorführer der Internationalisten in der Kunst, Paul Bekker, als gegen einzelne Komponisten wandte, hatte seine guten Gründe, die uns indessen hier nicht beschäftigen können. Wie man sich immer zu Einzelheiten dieser Schrift stellen möge (sie bietet in ihrem geschichtlichen Teile leider

Digitized by Google

starke Entgleisungen und falsche Auffassungen und läßt sich auch in ihrer ästhetischen Stellung nicht durchaus unterstützen): in ihr hat ein aufrechter deutscher Mann für seine und seines Volks Kunst Worte ehrlicher Entrüstung gegen die bewußt zur Schau getragene Vaterlandslosigkeit gefunden. Daß Pfitzner jedoch mit seinem grauen Pessimismus, der das Ende der Tonkunst, wie sie sich in glänzendem Aufstiege über Bach, Beethoven, die Romantik und Wagner bis in unsere Gegenwart hinein entwickelt hat, Recht behalte, ist doch wohl kaum anzunehmen. Zu diesem Glauben ist der Meister durch seinen Lebensgang und seine Philosophie, jedoch auch dadurch gekommen, daß auch er die Dinge nur unter dem Gesichtswinkel der Leidenschaft einer Partei, die er freilich im Grunde genommen nur selbst bildet, hat betrachten und erwägen können.

Fünftes Kapitel

Das deutsche Lied

Daß das Lied das urtümlichste Gebiet deutscher Kunstbetätigung ist, offenbart sich auch in den unzähligen Wegen, auf denen unsere Künstler seine Seele zu erschließen suchten. Wie kein anderes Volk empfindet das deutsche in aller Lyrik einen musikalischen Kern, und die meist auch in der Form scharfgeschliffene Gedankenpoesie bringt es bei uns niemals über eine kühle Bewunderung.

Goethes Mahnung: „Nur nicht lesen, immer singen, und ein jedes Lied ist dein", gilt bei ihm natürlich im besonderen Sinne, selbst für seine mit tiefer Weisheit befrachteten Sprüche, wie für seine gewaltigsten, zu dramatischer Anschaulichkeit ausgewachsenen Dithyramben. Das Eigentümliche liegt darin, daß das Musikalische der deutschen Lyrik weniger in ihrem Rhythmus liegt, der mehr nur als die ordnende Kraft auftritt für ein vorher vorhandenes Melos, in dem sich der Überschwang des Gefühls auslöst. Eine Art unendlicher Melodie, ich möchte sagen ein Chaos musikalischer Klänge, ist der Urgrund, aus dem heraus sich mit Hilfe des klar gestaltenden Wortes und des den Tonfall ordnenden Rhythmus das Lied verdichtet. Das Wort „dichten" gewinnt den im Wortbild liegenden Sinn des Dicht- d. i. Festmachens eines vorher Zerfließenden.

Für die seelischen Lebensbedingungen des Kunstschaffens bleibt nun gerade das Lied eine der eigentümlichsten Erscheinungen. Aus einer stark erregten Gefühlswelt heraus löst sich unter den um die Gestaltung kämpfenden, die Masse meisternden Händen des Dichters das mit der Kraft des Wortes zur Bestimmtheit gefestigte Gedicht als ein in sich fertiges geschlossenes Kunstwerk heraus. Aber diesem Kunstgebilde verbleibt die Sehnsucht, in

Digitized by Google

den Urgrund, aus dem es herausgewachsen, wieder zurückzutauchen. Das Gedicht verlangt, je lyrischer sein Gehalt ist, um so mehr wieder zurück nach Musik. Nirgendwo zeigt sich uns die Kunstanschauung Schopenhauers so fruchtbar, wie in diesem Verhältnis, wenn er die Musik geradezu als die „Idee" ansieht, wogegen alle anderen Künste nur „Abbilder dieser Idee" zu vermitteln vermögen. Das Abbild ist natürlich das Klare, Bestimmte, Deutliche. Aber die Idee selbst bleibt das Reichere.

Andererseits denken wir an Goethe, der klar erkannte, daß es nur eine Kunst gibt, daß die verschiedenen Künste, die wir unterscheiden, nur verschiedene Mitteilungsformen derselben Kraft sind. Dem malerisch Begabten wird ein künstlerisches Erleben, auch wenn es ihm nicht von außen durch die Sinne zukommt, sondern seiner innerlichsten Gefühlswelt entspringt, notgedrungen in die sinnlichen Mittel seiner Kunst ausmünden. Der Dichter zwingt das in ihm Wogende zum festen Wortgefüge. So entstehen mannigfache Abbilder einer und der gleichen Idee; sie sind naturgemäß begrenzt, eben nur Beispiele für ein unendlich Weiteres. Aber in dieser Begrenztheit liegt gleichzeitig ihre Stärke im Vergleich zu jener überall entgleitenden Idee.

Selbst der Musiker steht hilflos diesem jenseits oder doch vor aller Gestaltung liegenden Fühlen gegenüber. Es gibt ein wunderbar schönes Wort von Goethe, das, wie vieles bei diesem einzigartig Begnadeten, so leicht hingesprochen scheint und doch als Offenbarung wirkt. Als ihm der junge Mendelssohn Fugen von Bach vorgespielt hatte, meinte er: „So muß es in Gottes Busen ausgesehen haben, bevor er die Welt erschuf." Die Vermittlung dieses Fühlens, bevor es Gestalt wird, das ist das eigentlich und nur Musikalische. Aber künstlerisches Schaffen ist doch nun eben Gestaltgeben. Auch der Musiker kann nur dadurch, daß er fest gestaltet, ein Kunstwerk schaffen. Ich glaube, hier offenbart sich einem die Erklärung dafür, weshalb die von vornherein festgelegte Form gerade in der Musik diese einzigartige Bedeutung gewinnen konnte. Gerade weil sie geformt ist, wie ein vorher geschaffenes Gefäß, ist sie besonders geeignet, einen Gefühlsgehalt schier unverändert in sich aufzunehmen. Es liegt dann freilich beim Empfänger, ob er mehr am Geistig-Sinnlichen (der Form) haften bleibt oder zum Gefühlsgehalt so weit durchdringt, daß er darüber die Form ganz vergißt. Voraussetzung dafür ist beim Schöpfer eine so unbedingte Beherrschung der Form, daß sie sich wie von selbst einstellt und er seine Gestaltungskraft nicht für sie verbraucht.

Es ist eine eigentümliche Erfahrung, daß mit zunehmenden Jahren oder wenn man unendlich viel Musik gehört und durchgearbeitet hat und in gewisser Hinsicht „musikmüde" ist, Mozart und Bach einen unvergleichlich starken Eindruck machen. Ich finde, diese beiden sind dann wie die Natur, ja wie die Lebenskraft selbst, und man fühlt sich zu Urquellen des Seins getragen. Trotzdem die Entwicklung uns so ganz andere Wege geführt hat,

Digitized by Google

trotzdem die gewaltigsten künstlerischen Erschütterungen, die uns durch Musik zuteil werden, von anderen Werken ausgehen mögen, bleibt es doch Tatsache, daß, je „absoluter" eine Musik ist, sie um so mehr Musik ist, und daß die Wirkungen, die eben nur von Musik auszugehen vermögen, von ihr am reinsten geübt werden.

Woher nun trotzdem die ständige, wechselseitige Sehnsucht nach der Verbindung von Wort und Ton, von Dichtung und Musik? In der Tatsache, daß das Volkslied sich mit Vorliebe episch oder dramatisch einstellt, geradezu eine Situation, einen Menschen hinstellt, „aus dem heraus das Lied wächst", zeigt sich das Bestreben, dem „Abbild", das bereits das Gedicht im Verhältnis zur ihm zugrunde liegenden „Idee" des Gefühls darstellt, eine noch bestimmtere Form der Lebenserscheinung zu geben. Das ganze Leben um uns herum, die ganze Wirklichkeit, besteht nur aus Abbildern von Ideen, nicht aus diesen selbst. Und so ist es natürlich, daß auch für den Künstler das Erleben vom Abbild ausgeht, wie es ihn, den Erzeuger vom Lebendigsten, dazu drängen muß, neue Abbilder zu schaffen.

Sehen wir die Wirklichkeiten des künstlerischen Schaffens an, so sind gewiß in zahllosen Fällen Dichter durch Musik zum Schaffen angeregt worden. Aber die Fälle, in denen Dichter die von Musikstücken empfundenen Anregungen als Gedichte ausgesprochen haben, sind verschwindend gegenüber der unendlichen Fülle von Liedern, also von Vertonungen fertig gestalteter Gedichte.

Es bietet unausschöpflichen Reiz, die Art zu untersuchen, wie Dichtung und Musik hier nebeneinander, ineinander verwachsen und auseinander hervorgehen.

Der Weg zum Kunstgebilde höherer Ordnung wurde für das Lied offen, als die instrumentale Begleitung zur Gesangsmelodie hinzutrat, also etwa von 1600 ab. Was zuvor an Instrumentalbegleitung zum Gesang geübt wurde, war auch, wo es von der Gesangslinie abwich, doch im Grunde nur Ersatz einer anderen Singstimme und blieb damit im Bannkreis des dem Einzelgesang Erreichbaren, gewann nicht die Werte der absoluten Musik hinzu. Diese war trotz der Verbindung mit Texten erschlossen durch die polyphone Gesangskunst der Niederländer bis zu Josquin. Aber dafür war der Wert des Dichterwortes zum Opfer gefallen und im günstigsten Falle nur die Allgemeinstimmung des Textes gerettet. Das alte Volkslied hatte in der Fähigkeit, eine einzelne Melodielinie von umfassendem Stimmungsgehalt zu schaffen, einen Gipfel erreicht, wie andererseits der Minnesang in der eindrucksvollen melodischen Deklamation des Dichterwortes Vollendetes dargeboten haben muß.

Aber das wirkliche Lied konnte erst dann entstehen, wenn der Musiker die seiner Kunst allein eigenen Mittel auch zur Bereicherung des seelischen Gehaltes, zur Vergrößerung der im Gedichte aufgerufenen sinnlichen

Digitized by Google

Welt verwenden konnte. Das wunderbare Genie Franz Schuberts hat in der kaum übersehbaren Fülle seiner Lieder eigentlich alle erdenkbaren Stufen dieser Verbindung von Gesangsmelodie mit instrumentaler Musik durchlaufen.

Man könnte die Geschichte des Liedes in gewissem Sinne nach diesem Auf und Ab im Verhältnis zwischen Gesangsstimme und instrumentaler Begleitung darstellen. Das „Klassische" im Sinne von vollendet wird dort eintreten, wo die beiden Wagschalen, in denen Gedicht und Musik liegen, im Gleichgewicht schweben oder doch zu schweben scheinen, wo also das Gedicht sein Wesen nicht einbüßt und mit seinem vollen Gehalt zur Wirkung kommt, anderseits die Musik zu jenem geschlossenen Melodiegebilde gelangt, das nun einmal der Urbedeutung „Lied" entspricht. Freilich, objektiv ist dieses Gleichgewicht nicht festzustellen; es kommt darauf an, in wessen Hand die Wage hängt. Goethe fand die Schubertschen Vertonungen seiner Gedichte als Vergewaltigung und pries gegen dessen wunderbaren „Erlkönig" Korona Schröters fast bänkelsängerige Weise. Aber der Dichter verfiel in diesem Falle einer Selbsttäuschung, weil die Frau im Aufwand musikalischer Mittel so bescheiden war und dem Wort scheinbar die Vorherrschaft ließ. Aber doch nur scheinbar. In Wirklichkeit ist das Anzwängen der verschiedensten Stimmungen und dichterischen Abwandlungen an die eine gleiche Melodie die viel ärgere musikalische Vergewaltigung, weil auf diese Weise der dichterische Gehalt vernichtigt wird, das Gedicht zu einer Singgelegenheit herabsinkt. Nur so ist das „Zersingen" und das unbekümmerte Weiterleben ganz sinnlos gewordener Texte im Volksliede zu erklären. Nein, jede Vertonung eines Gedichts ist eine Verschiebung des Schwergewichts ins Musikalische. Ein Gleichgewicht zwischen dichterischen und musikalischen Elementen besteht allenfalls beim ausdrucksvollen Sprechen des Gedichts, wo Sprachmelodie und Rhythmus als musikalische Kräfte wirken. Der allgemein gegen etliche Entwicklungslinien des modernen Liedes empfundene Widerspruch richtet sich im innersten Grunde weder gegen den sogenannten „Mangel an Melodie" in der Singstimme, noch gegen die sinfonische Erweiterung der Begleitung, sondern gegen die falsche Auffassung des Musikalischen, das von den meisten Impressionisten nicht im lyrischen Unterton des Gedichts, sondern in dessen äußerer Worteinkleidung gesucht wird. Das verstößt aber gegen das Wesentlichste der Musik, die „Idee" ist und nicht deren Abbild. Man glaube nicht, daß diese äußerliche Art erst im Gefolge der Programmsinfonie mit der Ausmalung jedes Wortes und dichterischen Bildes in die Liedkomposition eingedrungen sei. Sie äußert sich hier nur eben anders, als bei den Nachfolgern Schumanns und vor allem Mendelssohns. Hier ist dem Komponisten irgendein Thema eingefallen, das zur schematischen Liedform erweitert, einem im Rhythmus sich halbwegs fügenden Gedicht übergeworfen wird. Man bekommt also hier eine leer gebliebene

Digitized by Google



Hugo Wolf

Digitized by Google

Form; von einer musikalischen Ausschöpfung kann dagegen nicht die Rede sein. Dagegen kann selbst dort, wo die geschlossene Melodielinie ganz preisgegeben ist, wo die den Text deklamierende Menschenstimme nicht einmal die wirkungsvollste unter den Linien ist, die sich mit der instrumentalen Begleitung zu einer Art sinfonischer Gesamtzeichnung zusammenschließen oder, was in der Moderne öfter der Fall ist, wo diese Gesangsstimme nur einige Farbentupfen mehr in dem pointillistischen Tongemälde abgibt, gerade das Streben ins Musikalische obwalten. Denn alles das hat nur Sinn, wenn von dem in den Worten Gesagten weitergeführt oder davon zurückgegangen werden soll. Es ist nur verkehrt, derartige Kompositionen als „Lieder" zu bezeichnen und dadurch falsche Erwartungen zu erwecken. Echte Musikwerke können sie aber wohl sein.

Eigentlich hätte man erwarten müssen, daß die innige Verbindung von Musik und Dichtung, ihre innere Einheit, die wir als eigenartigstes Verlangen der neuzeitlichen Musik gefunden haben, gerade im Liede am natürlichsten erwachsen konnte. Aber für das Lied müssen wir genauer doch sagen: Verbindung von Musik mit einem Gedicht. Das ist aber etwas anderes, wenn wir den Begriff „Dichtung" so elementar fassen, wie wir es in den einführenden Abschnitten der Darlegungen über Richard Wagner taten. Der Künstler, dem ein vor aller Kunstgestaltung erfaßtes Erleben als Einheit durch Wort und Ton zum Liede geworden wäre, ist noch nicht erstanden, trotzdem Peter Cornelius beide Fähigkeiten vereinigte und auch viele seiner Gedichte selbst komponiert hat. Aber er steht in seinen innigen und kunstvoll gearbeiteten Liedern zu seinen eigenen Gedichten in keinem anderen musikalischen Verhältnis, als zu den Texten anderer Dichter, die er vertont hat. Vielleicht liegt das daran, daß im lyrischen Gedicht die „Entwicklung" nicht dieselbe Rolle spielen kann, wie im Drama. Aber bezeichnenderweise liegen die Anfänge des modernen Liedes in jenen Liedern Robert Schumanns, in denen dieser Texte ergriff (z. B. Gedichte Eichendorffs), bei denen Stimmungszustände als Einheit auftreten, zwischen denen in Wirklichkeit eine Gefühlsentwicklung liegt. Schumann „dichtete" diese Übergänge und Ausklänge musikalisch hinzu, vor allem in seinen bedeutsamen Vor- und Nachspielen, die nicht mehr eine formale Ein- und Ausleitung darstellen, sondern selbständige Stimmungsmittel sind, die die Welt erschließen, aus der das Gedicht entstanden ist, und dort noch weiterführen, wo der Mund verstummt, weil dieses Innerlichste nicht mehr in Worte zu fassen ist. Auf dieser Linie gelangen wir zum bedeutendsten Meister des modernen Liedes, zu

Hugo Wolf.

Zu Windischgrätz in der grünen Steiermark wurde Hugo Wolf am 13. März 1860 geboren. Eine glückliche Jugendzeit war ihm beschieden. Das änderte sich, seitdem er anfangs der achtziger Jahre das Wiener Kon-

Digitized by Google

servatorium hatte verlassen müssen, um seiner wagnerischen Gesinnung treu bleiben zu können. Als scharfer Kritiker — er war erbitterter Gegner von Brahms — schuf er sich noch mehr Feinde und kam erst nach 1890 zu vereinzelt bleibender Anerkennung. Seit 1896 wirkten besondere Vereine für die Verbreitung seiner Lieder, denen auch die starken Erfolge seiner Chöre „Der Feuerreiter" und „Elfenlied" nicht hatten freie Bahn schaffen können. 1898 mußte er in die Irrenanstalt überführt werden; erst fünf Jahre später, am 22. Februar 1903 ist er aus der Nacht des Wahnsinns erlöst worden. —

Aus Hugo Wolfs Biographie erfahren wir eine sehr merkwürdige Erscheinung für sein Schaffen. Zwischen den einzelnen Schaffensperioden liegen kürzere oder längere, oft jahrelange Pausen, in denen er ganz unvermögend scheint. Ganz plötzlich kommt dann nach einer Zeit völliger Dumpfheit eine solche fast beispiellose Fruchtbarkeit über ihn, daß man mit Joseph Schalk von einem krampfhaften Zustand reden möchte, der ihm nicht die nötigste Ruhe, nicht einmal die Zeit für Essen und Schlaf gönnte.

Auf Wolf passen die Worte Nietzsches aus der „fröhlichen Wissenschaft" sehr gut: „Sie fürchten die Langeweile nicht so sehr, als die Arbeit ohne Lust: ja sie haben viele Langeweile nötig, wenn ihnen ihre Arbeit gelingen soll. Für den Denker und für alle erfindsamen Geister ist Langeweile jene unangenehme ‚Windstille' der Seele, welche der glücklichen Fahrt und den lustigen Winden vorangeht; er muß sie ertragen, muß ihre Wirkung bei sich abwarten." Dieses Abwarten aber konnte Wolf nicht lernen und sobald wieder eine derartige Periode der Sterilität bei ihm eintrat, verzehrte er sich in Klagen und Zweifeln. In ihnen zeigte sich wohl eine erste Andeutung jener traurigen Krankheit, die zu seinem Ende führte. Andererseits ist diese eigentümliche Schaffensweise für seine Künstlerschaft charakteristisch.

Hugo Wolf bietet die eigentümliche Erscheinung eines Dichterkomponisten, der selber in dichterischer Hinsicht nicht schöpferisch veranlagt ist. Er hätte natürlich ebensogut, wie die Mehrzahl jener Nachahmer Wagners, sich einen Operntext zusammenleimen können. Daran hinderte ihn, oder besser, davor bewahrte ihn die den Kritiker Wolf auszeichnende unerbittliche Wahrhaftigkeit in Kunstdingen, die er sich auch zum Grundsatz gegen sich selbst gemacht hatte. Davor bewahrte ihn ferner gerade seine Natur als Dichterkomponist. Denn wenn ich mir die sämtlichen Dichtungen zu den nachwagnerischen Musikdramen ansehe, die vom gleichen Manne gedichtet und komponiert wurden, so zeigt sich immer das Verhältnis, daß ein Komponist sich einen Text schreibt. Nirgendwo, auch bei Weingartner und Richard Strauß („Guntram") nicht, hat man der Dichtung gegenüber das Gefühl künstlerischer Notwendigkeit. Nur Pfitzner mit seinem „Palestrina" macht eine Ausnahme und neuerdings Franz Schreker. Aber diese Fälle liegen auf einer anderen Linie. Bei den „Wagnerianern" ist die Dichtung nur in der Absicht entstanden, das Gerüst zur nachherigen Umkleidung mit

Digitized by Google

Musik abzugeben. Hugo Wolf hätte nur aus innerer künstlerischer Notwendigkeit gedichtet, wie er auch nur aus solcher komponierte.

Aber wenn er nun nicht für die Dichtung schöpferisch veranlagt war, so besaß er die Fähigkeit des Sicheinlebens, des völligen Verwachsens mit einem Dichter, wie ich sie zum zweitenmal in der Kunstgeschichte nicht kenne. Er wurde für eine gewisse Zeit mit seinem Dichter völlig eins. Die Gedichte desselben wurden gewissermaßen seine eigenen Schöpfungen. Dann ging er hin und teilte seine Gedichte als Musiker der Welt mit. Die Musik als solche ist ihm niemals Zweck, sondern nur Mittel, um die Wirkung der Dichtung zu erhöhen. Er ist im letzten Sinn des Wortes nichts anderes als ein Rhapsode in der vollkommensten Form. Ein Rhapsode allerdings, der das Instrument nicht zur Begleitung oder Stütze seines Gesangs heranzieht, sondern als selbständiges Stimmungsmittel.

Um das recht zu verstehen, müssen wir uns vergegenwärtigen, daß das Lied Hugo Wolfs im höchsten Sinne das Produkt einer künstlerischen Musikkultur ist. Seine Vorbedingungen liegen nicht im Volkslied, auf das das frühere deutsche Kunstlied, Robert Franz ausgenommen, wenigstens im Grundsatz zurückgeht. Das Volkslied singt ein einzelner frei vor sich hin; die Stimme, die die Worte spricht, ist gleichzeitig das einzige Musikinstrument. Später tritt dann ein anderes Instrument (die Laute, Gitarre, das Klavier) dazu, um die Stimme zu stützen, ihren Einzelton akkordmäßig zu füllen. Die Singstimme büßt dadurch nichts von ihrer Vorherrschaft ein, auch nicht wenn die Begleitung sich zu so herrlichen Kunstgebilden auswächst, wie oft bei Schubert. Überhaupt kommt man auf diesem Wege, der zweifellos der natürlichste ist, auf dem ein Lied entstehen kann, zu keiner andern Art. Aber diese Entstehungsart ist doch nur die natürlichste für jene Lyrik im engsten Wortsinn, in der der Sänger sein eigenes, persönliches Fühlen ausströmen läßt. Diese Art des ausgesprochenen Liedes ist ihrerseits auch nur ein Ausschnitt aus dem Gesamtgebiet der Lyrik. Ein anderes ist es, wenn ich irgend einen Menschen in eine bestimmte Lage versetze und ihn aus dieser heraus sein Empfinden künden lasse. Diese Art der Lyrik neigt unbedingt zum Drama hin. Und in diesem Falle kann denn doch auch dem Instrument eine andere Aufgabe zufallen, als die der Begleitung der singenden Stimme. Das Instrument kann es übernehmen, diese Lage, die Gesamtstimmung zu schildern, aus der das Lied erwächst. Es kann die inneren Seelenregungen künden, die im Gedicht gewissermaßen zwischen den Zeilen liegen. Es gibt viele ein Erlebnis in wenige Zeilen verdichtenden Gedichte, bei denen der Musiker nur wenig gibt, wenn er die herrliche Sprachmelodie ihrer Verse durch eine Gesangsmelodie ersetzt. Er wird sogar in diesem Fall immer hinter dem guten Sprecher zurückbleiben. Es ist ja überhaupt eine falsche Meinung, daß das gesungene Wort eindringlicher sei, als das gesprochene. Im Gegenteil. Die rein sinnliche Wirkung der Tonschönheit

Digitized by Google

schwächt oft die Tiefe des Gedankens, die gedrängte Kraft der Stimmung ab. Aber der Musiker kann ein anderes. Er kann die ganze Situation wieder erstehen lassen, aus der das Lied emporgewachsen ist. Er kann jedem willigen Hörer dasselbe Erlebnis vermitteln, das sich beim Dichter in diese wenigen Zeilen kristallisierte. Und während das Gedicht nur bei jenem seine volle Wirkung tun kann, dessen Seele schon in einer verwandten Stimmung schwingt, während die wenigen Zeilen viel zu schnell an unseren Ohren vorüberklingen, als daß sie eine so starke Stimmung beim unvorbereiteten Hörer erzeugen könnten, hat der Musiker sein Instrument, durch dessen Klänge er die Seele des Hörers so bewegen kann, daß die Dichterworte den rechten Widerhall finden.

So ist das Lied Hugo Wolfs. Er will nichts anderes, als durch die Musik des Hörers Seele dahin lenken, daß sie das Gedicht voll in sich aufnehmen kann. Dieses Gedicht deklamiert dann in höchster Sprachmelodie, in vollkommenster Rhythmik die Singstimme. Das Klavier aber übernimmt die Aufgabe, die Stimmung einzuleiten, zu verdichten, sie hin und her zu führen, wie die Dichtung es erheischt, sie auszuleiten. Deshalb hat Wolf ein Recht, seine Lieder nicht als für „eine Singstimme mit Klavierbegleitung" zu bezeichnen, sondern als für eine „Singstimme und Klavier".

In diesem selbständigen Nebeneinander von Singstimme und Klavier, die sich erst in der höheren Einheit eines Gesamtkunstwerkes zusammenfinden, besteht dasselbe Verhältnis, wie in Wagners Musikdrama zwischen dem Orchester und dem Sprachgesang des Darstellers. Und nur in diesem Sinne ist Hugo Wolf Wagnerianer, in dieser Art der Vereinigung von Dichtung und Musik und in der starken Künstlerschaft, beide zum einheitlichen Kunstwerk zu vereinigen. Die Art der Tonfolgen, der Klangfarben, der Melodiebildung ist bei Wolf durchaus eigenartig und selbständig. Und noch einer anderen Gefahr ist er entgangen, der wir so manchen neueren Liederkomponisten, der auf gleichem Wege wandeln möchte, erliegen sehen, jener nämlich, die Menschenstimme instrumental zu behandeln. Wolf ist in seinen Liedern durchaus Sänger; man fühlt sehr wohl, daß er seine Lieder selber zu singen liebte. Die Melodiegänge sind aus dem Charakter der Menschenstimme herausgewachsen. Sie sind deshalb auch viel leichter zu singen, als man denkt, wenn man nur erst das Ungewohnte überwunden hat. Auch ist der Klaviersatz bei aller Bedeutsamkeit nie dazu angetan, die Singstimme zu decken. Vollendet ist ferner die Geschlossenheit dieser Lieder, die, auch wenn sie noch so kurz sind, nirgendwo den Eindruck des Abgerissenen machen.

Die ganze Art der Kompositionsweise Hugo Wolfs bedingt ein Verhältnis, bei dem der Anstoß von der Dichtung ausgeht; in ihr liegt der schöpferische Akt, die Musik ist nur Erscheinungsform. Wolf dichtet zwar nun nicht selbst, er wird aber dem Dichter völlig eins, so sehr, daß er immer hintereinander, ohne Pause, jene Gedichte eines Dichters in Musik setzt,

Digitized by Google

die er in seiner eigenen Individualität neu zu schöpfen vermochte. So dichtet er in Musik hintereinander, durch die früher erwähnten Pausen getrennt: 6 Lieder von Gottfried Keller, 53 Gedichte von Eduard Mörike, 51 von Goethe, 20 von Eichendorff, 44 aus dem spanischen Liederbuch nach Heyse und Geibel, 46 aus dem italienischen Liederbuch von Heyse; 3 von Michelangelo kommen als letzte hinzu.

Für jede dieser Gruppen hat er eine grundverschiedene Ausdrucksweise; er erscheint jedesmal als ein ganz anderer, ohne jedoch seine Grundnatur zu ändern. Dabei kann man zwar die eine Gruppe lieber haben, seinem persönlichen Geschmack entsprechender finden als die andere; man kann aber nicht behaupten, daß eine Gruppe an sich künstlerisch vollkommener sei, als die andere. Ebensowenig kann man bei den Liedern untereinander, oder also im Schaffen Wolfs überhaupt von einer Entwicklung reden. „Ihm ward", ich brauche noch einmal die Worte Joseph Schalks, „die verhängnisvolle Gabe, in den Grenzen seiner durchaus lyrischen Schöpfernatur, von allem Anfange an das schlechthin Unübertreffliche zu leisten. Wir nennen diese Gabe verhängnisvoll, weil sie frühe Erschöpfung zur unausbleiblichen Folge hat. Und in der Tat: jede Gattung lyrischer Poesie, die Hugo Wolf aufgreift, erschöpft er jedesmal in ihrem innersten Wesenskerne und damit sich selbst nach seinem dieser Poesie adäquaten musikalischen Ausdrucksvermögen." — Aus dieser völligen Erschöpfung der einmal erfaßten Aufgabe erklärt sich auch die auffällige Tatsache, daß Wolf nicht mehr zu dem einmal „erledigten" Dichter zurückkehrt.

Es ist das eine ganz eigentümliche und kaum vergleichbare Erscheinung in der Musikgeschichte. Man hat häufig aus diesem völligen Untertauchen des Komponisten in die Dichtung, aus dieser proteischen Fähigkeit, ganz in der Art des Dichters aufzugehen, auf eine Schwäche der künstlerischen Individualität Hugo Wolfs geschlossen. Man braucht nur zu sehen, was Wolf bei diesem Untertauchen in die Dichtung an Musik heraufholt, um diesen Vorwurf unbegründet zu finden. Er wußte eben aus den Dichtern das herauszuheben, was seiner Wesensart durchaus entsprach.

Eine Betrachtung der komponierten Dichter und Gedichte ist hier sehr lehrreich. Daß Heine und Lenau, die viel komponierten, ganz fehlen, fällt sofort auf. Von Heine hat er allerdings ein Lied komponiert, jene Frage: „Wo wird einst des Wandermüden Ruhestätte sein?" Es gehört neben den drei Liedern von Michelangelo und den Strophen Byrons zu den in der Reihe von 242 Liedern vereinzelten Fällen, wo Wolfs persönliches Erleben für die Wahl des Textes maßgebend war. Sonst aber wählt Wolf niemals subjektive Lyrik. An der Unzahl derartiger Gedichte bei Goethe ist er vorübergegangen und hat jene gewählt, bei denen wir ein drittes Wesen aus einer bestimmten Lage heraus sprechen hören. Dieses Zuständliche liegt in allen Kompositionen Hugo Wolfs. Darum hat er auch

Digitized by Google

bei dem damals erst in kleinem Kreise bekannten Eduard Mörike so reiche Ausbeute gefunden, während andere Tonsetzer gern an ihm vorübergingen, weil er ihnen zu wenig „musikalisch" war, ihnen zu wenig Gelegenheit bot, persönliches Empfinden ungehindert ausströmen zu lassen. Da aber Wolf niemals bloß singen, sondern musikalisch Stimmung machen will, zeigt sich überhaupt oftmals ein musikalischer Untergrund bei Gedichten, an denen die gewöhnliche Kompositionsweise scheitern müßte.

Als im Kerne dramatisch haben wir schon oben diese Schaffensweise Hugo Wolfs bezeichnet. Es ist ganz sicher, daß er selbst beim Schaffen in jedem einzelnen Falle die Situation und den Sänger deutlich vor sich sah. Edmund Hellmer erzählt, Wolf habe ihm gegenüber selbst die „Liederbücher" als „kleine Opern" bezeichnet. Ebenso habe er auf eine Frage in betreff der Stimmlage der Michelangelolieder die bezeichnende Antwort gegeben, daß selbstverständlich der Bildhauer Baß singen müsse. Ebenso charakteristisch ist es, daß Wolf das sonst so beliebte Transponieren seiner Lieder nach verschiedenen Stimmlagen gar nicht in Erwägung zieht. So äußert er Emil Kaufmann gegenüber die Befürchtung, daß Dr. Faißt Bariton sei und deshalb ihm „solchergestalt nur ein ganz kleiner Wirkungskreis auf dem Gebiete seiner musikalischen Lyrik zu Gebote stünde". Auf den Gedanken, für diesen „Apostel seiner Kunst" etliche Lieder zu transponieren, kommt Hugo Wolf gar nicht. Nach Wolfs Tode haben sich die Verleger leider nicht an des Meisters Beispiel gehalten.

Der Komponist hegt denn auch von Anfang an die Sehnsucht nach der Oper. In seinen Briefen spricht sich die Unmöglichkeit, einen geeigneten Text zu finden, oft in verzweifelter Weise aus. Mit um so freudigerer Hingebung arbeitete er nachher am „Corregidor". Immerhin darf man die unwilligen Äußerungen Wolfs, daß er nicht „bloß Liedersänger" sein wollte, nicht zu wörtlich fassen. Seiner Natur entsprach zweifellos dieses engere Gebilde mehr, als größere Formen. Aber es ist klar, daß es ihm bei seiner Art des Verhältnisses zur Dichtung schwer fiel, auch für die Lyrik Dichter zu finden, mit denen er völlig eins werden konnte. Eine kleine Stelle in einem Briefe vom Jahre 1896, also nach Vollendung des „Corregidors", beweist, daß er neben allen Opern wieder zum Liederbuch gekommen wäre, sobald er den geeigneten Dichter gefunden hätte. Im Grunde ist ja der „Corregidor" trotz allem auch ein Liederbuch. Leider betätigt der Konzertsaal auch Hugo Wolf gegenüber seine verflachende Wirkung. Es ist immer dieselbe kleine Auswahl beifallssicherer Lieder, die aus dem großen Schatze dargeboten werden. Wolfs Lieder gehören aber ins Haus, gerade ihres dramatischen Gehaltes willen, der die Phantasie auch der Hörer in Schwingung bringt, die für allen Kunstgenuß so wichtige Vorstellungskraft belebt. —

Das zeitgenössische Liedschaffen zeigt, ähnlich wie die Oper, ein Nebeneinander der verschiedenen von der Vergangenheit her noch fruchtbaren Rich-

Digitized by Google

tungen. Ja die durch Neuausgaben erschlossene Kenntnis der zeitweilig ganz vergessenen Liedliteratur vom 18. bis zurück ins 16. Jahrhundert bringt noch weitere Einwirkungen hinzu, die in der Zukunft wohl noch ersichtlicher sein werden. Unendlich zahlreicher aber, als in der großen Opernform, sind die Neuschöpfungen an Liedern. Die alljährlich im Druck veröffentlichten Liederhefte zählten vor dem Kriege nach Tausenden und sind auch nach dem unglücklichen Ausgange des Weltringens trotz der schweren wirtschaftlichen Nöte nicht gerade auffallend stark zurückgegangen. Die Flut der Kriegslieder (sie wurden mehrfach gesammelt) harrt noch genauer Sichtung. Das Wenigste davon wird auch nur in kleinem Kreise bekannt. Sicher geht manches schöne Lied unbeachtet unter. Der Konzertsaal tut nur wenig für die Verbreitung neuer Lieder, einmal weil sich natürlich nicht alle Lieder für ihn eignen, besonders aber weil die Konzertsänger des Erfolges viel sicherer sind, wenn sie immer wieder die gleichen erprobten „beliebten" Lieder vortragen. Auch die Verlagsform ist der Verbreitung neuer Lieder ungünstig. Fast jedes Lied bildet ein eigenes, heute sehr kostspieliges Heft. Man sollte es mit billigen Anthologien versuchen, wozu übrigens schon kleine Ansätze gemacht sind. Besonders wichtig aber wäre, daß die Bühne wieder zum Verbreitungsmittel guter Lieder würde. Die loser gefügte Form des Singspiels und der Spieloper, für deren Wiederaufleben sich schon manche Feder in Bewegung gesetzt hat, gab auch „Einlagen" Raum. —

Mit Hugo Wolfs sehr starkem Nachwirken liegt es ähnlich, wie bei Richard Wagner. Das ihm ureigene Verhältnis zur Dichtung läßt sich nicht nachahmen und ist nicht auf dem Wege geistiger Erkenntnis zu gewinnen. Diese vermag nur das äußerlich sichtbare Verhältnis zwischen Dichtung und Musik zu erfassen. Die Nachfolger halten sich darum einerseits an die psychologisch eindringliche Deklamation des Wortes, andererseits an die Form der musikalischen Einkleidung. Selten findet sich hier der schöne Ausgleich, die Gleichwertigkeit von Gesang und Instrumentalbegleitung, ihre höhere Einheit, die Wolf so gut wie immer erreicht. Im allgemeinen ist in dem Hugo Wolfs Bahnen folgenden Liede die Singstimme immer mehr Deklamationsstimme geworden, die nur in Ausnahmefällen ein geschlossenes Melodiegebilde erhält; das musikalische Schwergewicht liegt in der Begleitung, die einen *sinfonischen* Charakter annimmt. Bezeichnenderweise verliert sie dabei leicht den Klaviercharakter. Orchesterlieder werden immer häufiger. Fast immer liegt in dieser großen Öffentlichkeitsform ein Widerspruch zum intimen Charakter der Lyrik. Zum Teil hängt das mit der Verschiebung unseres Musiklebens in den Konzertsaal zusammen; in der berufenen Heimstätte des Liedes, im Hause, sind diese modernen Lieder unmöglich. Der Konzertsaal hat dann weiter die Bevorzugung musikdramatischer Formen begünstigt; in der Singstimme gewinnt das Rezitativische das Übergewicht über das Melodische, sie wird nur eine Stimme im poly-

Digitized by Google

phonen Gewebe. Oft genug, z. B. bei Max Reger, hat man das Gefühl, sie sei erst nachträglich in den Klavierpart hineingeschrieben. Obwohl also im Gegensatz zum klassischen Liede die einzige Nährquelle der Phantasie das Wort des Dichters ist, gelangen wir schließlich zu einem völligen Überwuchern der Musik, die nur eben nicht in der Singstimme, sondern im Instrumentalpart liegt. Es ist darum nur ganz logisch, wenn die Singstimme schließlich nur noch eine Art Erklärung für das selbständige, ganz aus eigenen Gesetzen sich entwickelnde Instrumentalgebilde abgibt (Rottenberg) oder das Gedicht nur spricht (Schönberg) oder überhaupt ganz schweigt, wobei dann das vorher gelesene Gedicht dem Hörer nur die Stimmung zu vermitteln hat, aus der heraus der Komponist zum Schaffen gekommen ist (Liebeck).

Wir wollen diesem raschen Aufriß durch einige Beispiele Farbe zu geben versuchen. Richard Strauß hat sein Eigenartigstes in der Vertonung sozialer Lyrik von Dehmel, Mackay, Henckell u. a. gegeben. Auf diesem Wege ist ihm Wilhelm Mauke in München voraufgegangen, der manches glutvolle soziale Bekennerlied, aber auch andere stimmungs- und farbenreiche Lyrik geschaffen hat, Max Schillings, Felix Weingartner, Eugen d'Albert, der sich neuerdings wieder diesem Gebiete zugewendet hat, sie haben in ihren besten Liedern ein glückliches Verhältnis zwischen Instrument und Singstimme gefunden, weil sie der Gesangslinie Bedeutung zu geben vermochten. Doch spielt in ihrem Schaffen, wie in dem Gustav Mahlers, dessen „preziöse" Volkstümlichkeit aus „des Knaben Wunderhorn" schöpfte, das Lied nur eine Nebenrolle. Der berühmte Klavierspieler Konrad Ansorge (geb. 1862) aber und der Grazer Josef Marx (geb. 1882) geben in der Singstimme eigentlich nur Impressionen, aus dem einzelnen Wort gewonnene Stimmungen und Vorstellungen, die das Klavier sinfonisch verarbeitet. Am treuesten an Hugo Wolf schließen sich an Otto Vrieslander (geb. 1880) mit den „Gedichten von Konrad Ferd. Meyer," Theodor Streicher (geb. 1874), Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn" und „Hafis-Lieder", leider etwas schwerfällig in der Mache (Streicher sucht einen Mittelweg zwischen Volkston und strenger Kunstarbeit), Walter Courvoisier (geb. 1874); (von ihm wurden neuerdings auch 52 geistliche Lieder angezeigt!), Hermann Bischoff (geb. 1868), als dessen wertvollste Liedergabe mir aber seine volkstümlich empfundenen „25 neuen Weisen zu älteren Liedern" erscheinen, und der Opernkomponist Hans Sommer († 1922), dessen Liederzyklen allerdings mehr kleine Epen sind, als kleine Dramen, wie Wolf die seinigen mit Recht nennen konnte. Allzu jung vom Krieg dahingerafft wurde der hochbegabte Fritz Jürgens (1887—1915), der vor allem für Gedichte Falkes und Greifs einen eigenen Ton gefunden hat. Hier ist auch auf zwei Balladenkomponisten hinzuweisen. Martin Plüddemann (1854—1897) steht zwar in starker Abhängigkeit von Wagner, ist aber von solcher Großzügigkeit

Digitized by Google

des Wurfes, so dramatisch belebt und eindringlich in der Deklamation, daß seine Werke weite Verbreitung verdienen. Ein schönes Versprechen ist der Balte Emil Mattiesen (geb. 1875) vor allem in seinen Liedern; den Balladen mangelt es leider oft an kräftigem Zusammenhalte. Von den jetzigen Liedmeistern hat J. H. Mraczek in Dresden mit Zartheit und Leidenschaft atmenden Liedern Anerkennung gefunden.

Auch Siegmund von Hausegger (vgl. II, 391) gehört mit einer Reihe seiner Lieder in diese Linie, doch zeigen gerade seine kleineren Schöpfungen auch die eingehende Beschäftigung mit den zu wenig beachteten Liedern Alexander Ritters, der mit Liszt und Hugo Wolf zu den Ahnherren des neuen Liedes zählt, leider aber die in ihm glühende Sinnlichkeit nur selten frei zu entbinden verstand. Charakteristischer aber für das moderne Liederschaffen sind einige Orchesterlieder Hauseggers, wie Gottfried Kellers „Nachtschwärmer" und Hebbels „Sturmabend". Der Komponist betont in einer programmatischen Einführung, diese Gedichte seien nicht „streng lyrische Dichtungen, deren angemessene musikalische Behandlung das Klavierlied ist, sondern verlangen in ihren weit ausholenden Naturschilderungen die sinfonischen Mittel des Orchesters. In beiden ist dem Orchester anheimgegeben, das, was gleichsam zwischen den Zeilen steht, aber nach eindringlicher Gestaltung verlangt, zum Ausdruck zu bringen." Man sieht sich hier den Weg zur sinfonischen Dichtung öffnen. Das zeigt sich nach verschiedenen Richtungen hin in den „Gurreliedern" Arnold Schönbergs (geb. 1874), über dessen musikalische Gesamtstellung an anderer Stelle zu sprechen sein wird. Die „Gurrelieder" sind ein großes Werk mit dramatischem und episch-oratorienhaftem Gehalt und werden in diesem Zusammenhang nur erwähnt, weil sie in einer Darstellung der „wilden Jagd" — dreigeteilter Männerchor und im Orchester die Entfesselung eines Höllenspukes — und in einer vom „Sprecher" melodramatisch erläuterten Schilderung des Erwachens des Lebens im Walde von der frühesten Morgenstunde bis zum jubelnden Aufgang der Sonne gipfeln. Alle Stufen der Verbindung von Wort und Ton sind hier vereinigt. Es braucht dann nicht mehr viel zur plastischen Darstellung zu kommen, wie bei dem Russen Wladimir Rebikow (geb. 1866) in seinen „Mélomimiques", wortlosen lyrischen von Musik getragenen Mimoszenen. Schönberg selbst hat leider die musikalisch vielfach Prachtvolles bietende Art seiner „Gurrelieder" aufgegeben und ist in seinem Kampf gegen alle Kunstüberlieferung zu den „Liedern des Pierrot Lunaire" gelangt. Das ist schon nicht mehr Auflösung der musikalischen Form, sondern, wie auch seine neueste Orchestermusik, das Chaos vor aller Formgebung. Planlos, lediglich den von außen, also hier der Dichtung, eindringenden Anregungen folgend, werden Töne wie Farbentupfen neben- und übereinander gesetzt, um die phantastischen Vorstellungen der Gedichte zu illustrieren. Merkwürdig nur, daß auch das, was in den Gedichten lieblich ist,

Digitized by Google

in der Musik grotesk verzerrt erscheint und das dort Harmonische in der Musik keine Harmonie auslöst. Steht nicht diese grundsätzliche Melodiefeindlichkeit auch als künstlerische Absicht noch tiefer, als die seichte Melodieseligkeit der Abt, Neßler und Genossen? Wertvoller sind die Anregungen, die aus der eigenartigen Zusammenstellung der Instrumentalstimmen zu gewinnen sind. Ein Kammermusikensemble aus Klavier, Streichterzett, großer und kleiner Flöte, Klarinette und Baßinstrumenten wird in verschiedenartiger Zusammensetzung herangezogen. Übrigens hatte schon vorher Paul Scheinpflug (geb. 1875, er hat sich neuerdings auch der Oper zugewendet: „Das Hofkonzert"), dessen schwungvolle Natur im übrigen ganz unproblematisch ist, für seinen Zyklus „Worpswede" eine kammermusikalische Begleitung (Klavier, Violine und Englischhorn) angewendet. Auch könnte man dafür schon auf Beethovens Bearbeitung englischer und schottischer Lieder (Klavier, Violine und Cello) zurückverweisen; vollends zeigt der Kammergesang des 17. Jahrhunderts eine Fülle verschiedenartigster Zusammensetzungen des Instrumentalkörpers. —

Dagegen ist bei Schönberg die Behandlung des Wortes von einer unerträglichen Willkür, die aus grundsätzlicher Verbohrtheit vor der Vergewaltigung des Natürlichen nicht zurückschreckt. Daß die „Melodie" nicht aus musikalischen, sondern aus sprachlichen Elementen gebildet wird, möchte angehen, würde nur nicht diese Sprache dann lediglich als rhythmisches und koloristisches Mittel ganz instrumental behandelt, ohne jede Rücksicht auf das Deklamatorische. Im übrigen kann man sich nicht wundern, daß der Sprechgesang, als welchen viele Wagners Sprachgesang mißverstanden, außer in der Neubelebung des Melodramas auch im Liede sich Geltung verschaffte. Theodor Gerlach (geb. 1861) ist auf diesem Wege zum „gesprochenen", stark kitschigen Liede gelangt; er hat auch gesprochene Opern geschrieben: „Liebeswogen" und „Das Seegespenst", von denen heute glücklicherweise nicht mehr die Rede ist.

Der von Schönberg bis zur Zerstörung aller Zusammenhänge getriebene Impressionismus, der im Liede aus den Worten des Gedichts vorwiegend das Malerische und Schildernde heraushört, äußert sich vielfach auch in der Wahl der Dichtungen. Naturbilder, die man früher als unliedmäßig ansah, sind besonders zahlreich. Noch bezeichnender ist die auffällige Vorliebe für exotische Texte chinesischer und japanischer Lyrik (Lendvai, Braunfels, Rottenberg, Sekles, Mahler, Hans Ebert u. a.). Bethges Sammlung „Die chinesische Flöte" gehört zu den meist ausgebeuteten neuen Lyrikbüchern. Dieser ganzen ostasiatischen Lyrik fehlt das Unmittelbare, das mit aller Gewalt aus einem übervollen Herzen Herausquellende eines im wesentlichen aus dem eigenen Selbst schöpfenden Gefühlsausbruchs, was den Charakter der deutschen Lyrik und auch des deutschen Liedes ausmacht. Diese asiatische Lyrik reiht von außen empfangene Stimmungen, Sinneseindrücke an-

Digitized by Google

einander und gelangt von ihnen auf dem Wege der Reflexion zu einer mehr andeutungsweisen Darstellung des eigenen Erlebens.

Das alles ist Auflösung in Stimmungen, und während das aus dem deutschen Volksliede herausgewachsene deutsche Lied danach strebt, in der letzten Strophe, der letzten Zeile ein langes Erleben zu einem einzigen, unvergeßlichen, urgewaltigen Aufschrei zu verdichten, haben wir hier ein Zerfasern und Zermürben, so daß alle diese Gedichte unbestimmt verhallen wie der schüttere Ton eines zerbrochenen Glases. Es stimmt dazu, daß so unendlich viel vom Tode die Rede ist, und daß man auch diese Düsternis hinnimmt wie eine kunstgewerblich dekorative Einstimmung eines Raumes auf dunkle Farben. Darin aber scheint mir das wirklich Bedenkliche dieser Kunstübung zu liegen, daß sie so gar nicht starkes Erleben ist, sondern im Grunde immer und überall überlegte und überlegene artistische Spielerei.

In musikalischer Hinsicht ist diese ganze Richtung stark von den Jungfranzosen um Debussy beeinflußt. Aber während die Franzosen sich ans dekorativ Äußerliche halten, entspricht es dem Wesen deutscher Lyrik, mehr dem inneren Widerhall des Gedichtes nachzugehen. An dieser Innenwirkung haben auch alle durch das Gedicht vermittelten äußeren Impressionen Anteil und vermischen sich mit dem inneren lyrischen Gehalt. Für den Komponisten entsteht dann gewissermaßen ein Weitermusizieren von den Gedichten aus. Das Gedicht „erlöst" ein in ihm wirkendes Erleben, das in Tönen mitschwingt, sich weiterleitet, nach- und ausklingt. Solche Lieder wollen nicht das vertonte Gedicht ergreifen, eindringlicher machen oder überhaupt irgendwie bereichern und erhöhen, sondern die durch die Verse im Musiker geweckten Empfindungen strömen ihrerseits selbständig aus. Dieser Weg muß logischerweise zum Verzicht auf den Gesang in die absolute Musik führen. Bei Schumann, in dem alle seitherigen „modernen" Stimmungen irgendwie vorgeklungen haben, steht in den „Waldszenen" ein Stück „verrufene Stelle", dem ein Gedicht Hebbels vorangestellt ist. Der Spieler muß sich selbst erst für sich in das Gedicht gründlich vertiefen und so für das Musikstück „vorbereiten". Neuerdings hat Adolf Liebeck (geb. 1886) „Goethe-Lieder, komponiert für Klavier" veröffentlicht, in denen, nach seinen Worten, „die Grundstimmung des Gedichts, wie sie im stillen Lesen empfunden wurde, zur Wiedergabe gelangt". Liebecks stimmungsvolle Klavierlieder (auch „Neue deutsche Weisen") sind in musikalischer Hinsicht übrigens durchaus nicht „modern", sondern auf dem durch Schumanns Klavierlyrik erschlossenen Boden gewachsen.

Zwiespältig ist dagegen der Eindruck, wenn bei solcher Einstellung des Komponisten der Text beibehalten wird. Besonders bezeichnend ist hier Ludwig Rottenberg (geb. 1864, seit 1892 Kapellmeister am Frankfurter Opernhaus), der auch Goethes „Geschwister" in solcher Form als Oper vertont hat. Ich halte diese Art für ohnmächtig. Man nehme die Komposition

Digitized by Google

des umfangreichen „Schwermutliedes“ aus Nietzsches „Also sprach Zarathustra“. Die Schwächen der Dichtung werden geradezu grausam bloßgelegt von dieser Vertonungsweise, die viel rücksichtsloser ist, als die formelhafteste Melodiemacherei früherer Zeiten. Denn wie hier Rottenberg ein fünfsätziges, im Grunde durchaus instrumental gefühltes Stück entwickelt, ist lediglich aus musikalischen Formprinzipien geschaffen, die dadurch nicht weniger formal unlebendig werden, daß sie schwerer zu erkennen sind. Wie äußerlich diese Beziehung zwischen Form und Inhalt werden kann, zeigt seine Vertonung von Goethes bekanntem Gedicht an Frau von Stein: „Warum gabst du uns die tiefen Blicke?“ Die Wahl einer freien Variationenform ist an sich gewiß fein. Aber wie dann auf die so phantastisch erschaute Erkenntnis: „Ach, du warst in abgelebten Zeiten meine Schwester oder meine Frau!“ ausgerechnet die hüpfend bewegte Stelle kommt, beweist, daß bei der Vertonung einer Dichtung eben diese für die Formentwicklung gesetzgebend sein müßte. —

Mußten wir der Charakteristik dieser neuen Bestrebungen, eben weil sie neu sind, einen breiten Raum gewähren, so bilden sie doch nur einen verhältnismäßig kleinen Teil innerhalb des neuzeitlichen Liedschaffens. Dieses strebt doch im allgemeinen nach dem Gebilde, was wir nach dem Vorgange von Schubert, Schumann, Brahms und doch auch Hugo Wolfs als „Lied“ ansprechen, wobei es für das Ergebnis ziemlich gleich bleibt, ob die Anregung vom Gedicht ausging oder ob ein im Musiker selbständig gewachsenes Musizieren durch die Begegnung mit einem dieser Stimmung entsprechenden Gedicht seine Auslösung und die Mitteilungsform der gesungenen Melodie findet. In musikalischer Hinsicht mengen sich hier die verschiedenartigen Einflüsse auch des ursprünglich Gegensätzlichen (Brahms und Wolf oder Liszt, Strauß) ganz ungezwungen. Es haftet der folgenden Auswahl aus der Fülle der sich aufdrängenden Namen notwendigerweise etwas Zufälliges an; im übrigen sind auch die meisten der in anderm Zusammenhang genannten neueren Komponisten mit Liedern hervorgetreten.

Von Liszts Lyrik kommen einige Ältere her, wie Alexander Winterberger (1834/1909), etwas spröde, aber oft voll prickelnder Rhythmik; Ferd. Pfohl (1863) mit eigenartiger Farbigkeit; Ed. Lassen (1830/1904), der von der französischen Chanson und Romanze befruchtet erscheint; Albert Fuchs (1858—1910), etwas weich, aber voll zuckender Leidenschaft. — Heinrich von Eyken (1861—1908) verband Wagnersche Einflüsse in der Melodieführung mit dem am Choral geschulten strengen Satz. Ein wenn auch schwer-, so doch vollblütiger Musiker ist Richard Wetz (geb. 1875), dessen starkes Ringen auch in einer Kleist-Ouvertüre, Sinfonien, guter Kammer- und Klaviermusik und der Oper „Das ewige Feuer“ beredten Ausdruck gefunden hat. Durch freien Schwung ausgezeichnet ist Georg Vollerthun (geb. 1876), der auch feine Duette geschrieben und mit einer melodiereichen Oper „Veeda“

Digitized by Google

(1916) Erfolg gehabt hat. Eine tiefe, versonnene Natur, die aber auch zu kräftigem Aufschwung fähig ist, offenbart sich in den Liedern und Balladen von Paul Schwers (geb. 1874). Von feiner Stimmung, zuweilen mit humoristischem Einschlag ist Eduard Behm (geb. 1862). Er hat sich außerdem noch mit Kammerwerken, Chören und den Opern „Der Schelm von Bergen", „Marienkind" und „Das Gelöbnis" anerkennenswert betätigt. Mit packenden Balladen, aber auch ganz einfachen Liedern schöne Erfolge gewonnen hat Hans Hermann (geb. 1870), der auch das Singspiel wieder zu beleben versuchte. Noch etwas leichter wiegt der ungemein fruchtbare James Rothstein (geb. 1871). Er hat u. a. den Ariadne-Stoff parodistisch gestaltet und Volksopern geschrieben. Eine echte, vielfach an Jensen gemahnende Sängernatur ist Adolf Wallnöfer (geb. 1854), der auch frisch zupackende Balladen, die Oper „Eddystone" und beachtenswerte Chorwerke geschaffen hat. Die Verbindung der Formgebung von Schumann-Brahms mit der reicheren Farbigkeit der Moderne strebte an Wilhelm Berger (1861—1911), aus dessen mannigfachem Schaffen neben dem Klavier-Trio Gmoll die ernsten Lieder mir am wertvollsten zu sein scheinen. Doch zeichnen sich auch die Chorwerke durch gediegene Arbeit und warmes Empfinden aus, es mangelt ihnen nur an der rechten Schwungkraft. Weicher ist der auch als Kammerkomponist bewährte Robert Kahn (geb. 1865); auch Ludwig Thuille gehört mit seinen leicht sentimentalen Liedern hierher. Männlicher in ihrer schwungvollen Art und der fest zufassenden Melodiebildung wirkt Klara Faißt (1872—1919), die auch den Volkston trifft. Hermann Justus Wetzel (geb. 1879) durfte es sogar wagen, noch allgemein gesungene Volkslieder durch neue Singweisen wieder in schärferes Bewußtsein zu rücken. Er hat auch zahlreiche alte Weisen kunstvoll bearbeitet, verdient aber doch die meiste Beachtung durch seine dichterisches Feingefühl und sorgsam gepflegte Form mit sinnfälliger Melodik einigenden Lieder auf z. T. weniger bekannte Gedichte unserer großen Lyriker. Auch Arnold Mendelssohn in Darmstadt (geb. 1855), der in vielartigen Werken — auch den Opern „Elsi, die seltsame Magd", „Der Bärenhäuter", „Die Minneburg" — für eine eigenwillige und aus abgelegeneren Quellen genährte Persönlichkeit Aussprache sucht, hat bis jetzt in geistvollen und schönen Liedern und prachtvollen Chorwerken (Abendkantate, Paria, Hagestolz, Der Schneider in der Hölle, Das Leiden des Herrn, Zagen und Zuversicht (Kantate), Reformations-Motette u. a. m.), stilistisch vollendeten Madrigalen und Vokalquartetten auf Worte des Angelus Silesius sein Reifstes geboten. Erwähnt seien auch seine feinen Klavierstücke „Federzeichnungen" u. a. m., Kammerwerke und eine Sinfonie in E♭dur. Prächtige Sängernaturen sind der in München lebende Badener Richard Trunk (geb. 1879) und der Schweizer Othmar Schoeck (geb. 1886), der erstere trotz gelegentlicher kräftiger Striche mehr weich versonnen, der Schweizer klar, großzügig und von starker, oft eigenwilliger Melodiekraft. Auch Richard

Digitized by Google

Würz (München) gehört hierher. Schoecks älterer Landsmann Gustav Haug hat sich als starker und formvollendeter Melodiker bewährt. Dieselben Eigenschaften zieren Max Rohloff (geb. 1877), dessen Kriegslieder durch ihren reichen Gehalt und die breit ausladende Melodie aus der Masse hervorleuchten; auch sein Heldensang für gemischten Chor mit Orchester „Kein schön'rer Tod ist auf der Welt" ist ein packendes Werk. — In Hermann Drechslers (geb. 1861) Liederreihe stehen neben einfachen, mehr an Schumann lehnenden Liedern große von leidenschaftlichem Ringen erfüllte lyrisch-dramatische Szenen Wagnerscher Haltung von starker Wirksamkeit. — Durch vielfach geistreichelnde Arbeit schädigt sich öfter Hermann Zilcher (geb. 1881), dessen aus Dehmel geschöpfter Zyklus „Zwei Menschen" aber eine sehr wertvolle Gabe ist. Reizvoll sind manche seiner kleinen Klavierstücke. — Von innigem Naturempfinden erfüllt, aber überhaupt aus tiefsten Gefühlsgründen aufsteigend sind die Lieder Armin Knabs (geb. 1881), der aus der eigenartigen Lyrik Momberts wertvolle Stücke wiedererlebt, daneben aber auch echte Kinderlieder geschaffen hat. Eine der stärksten Begabungen unserer Zeit zeigt der Bayer Joseph Haas (geb. 1879) in München, der u. a. stimmungstiefe Liederzyklen (Lieder nach C. Flaischlen; Lieder des Glücks; Heimliche Lieder der Nacht), aber auch die prächtigen Kinderlieder „Trali Trala" geschaffen hat. Wir werden Haas als Instrumentalkomponisten noch begegnen.

Aus der großen Zahl der Liederschöpfer unserer Tage seien noch kurz einige weitere angeführt. Der Versuch einer individuellen Charakteristik muß schon deshalb scheitern, weil die meisten dieser erst in der Gegenwart ins öffentliche Leben getretenen Komponisten noch im Werden sind. Immerhin läßt sich an dem einen oder andern schon eine gewisse Eigenart erkennen: Edmund Schröder, Eugen Haile, weiter Hans Ebert, der vielfach noch experimentiert und in exotischen Liedern zu allerhand Verkünstelungen gelangt, Hans F. Schaub, die begabte Margarete Schweikert, die Regerschülerin Johanna Senfter, die auch bemerkenswerte Kammermusik geschaffen hat, der charaktervolle und empfindungsstarke Georg Meßner, der Schweizer Karl Aeschbacher, der wohl ganz unproblematisch, aber ein formal gut gestaltender und feinfühliger Musiker ist, der Züricher Walter Schultheß, dessen Lieder und sonstige Werke, Violin-Sonaten, Violin-Konzertino, Orchester-Serenade etc. auf eine mehr als durchschnittliche Begabung schließen lassen, der Bayer Heinrich Kaspar Schmid (geb. 1874, lebt jetzt als Direktor des Konservatoriums in Karlsruhe), der mit einer größeren Reihe von Liedern bereits früher Beachtung fand und neuerdings als op. 19 ein Türkisches Liederbuch veröffentlichte, in dem sich leidenschaftliche Kraft und reflektorische Mächte mit starkem rhythmischen Gefühl und feinsinniger Harmonik einen. Von den Neueren, auf die sich als Liederschöpfer (Abklärung vorausgesetzt) Hoffnungen bauen lassen, seien hier Eduard Erdmann und Karl Horwitz genannt. Beide

Digitized by Google

stehen allerdings nicht auf der gleichen Stufe, Erdmann, der sich als bedeutender Pianist und begabter Instrumentalkomponist bereits bekannt gemacht hat, ist auch reich formal betrachtet, in seinem Wirken faßbarer als Horwitz, dessen Lieder z. T. schärfsten Widerspruch erfahren haben. Neben diesen seien hier noch genannt Alfred Schattmann (Berlin) und Kurt von Wolfurt (Hellerau), beide ohne Zweifel lyrische Begabungen von einer gewissen Eigenart. Das gleiche darf von dem Stuttgarter Max Lang gelten.

Eine für den ersten Blick auffällige Erscheinung ist die reiche Pflege des Kinderliedes. Sie ist aber ein natürlicher Gegenstoß gegen die vielfache Verstiegenheit und Umständlichkeit der Moderne. Das musikalische Kinderlied hat sein Gegenstück und die Voraussetzung in der Dichtung. Der in Einzelheiten vergriffene, im Ganzen dagegen köstliche „Fitzebutze" von Richard und Paula Dehmel, wozu noch der „Rumpumpel" der letzteren kommt, Adolf Holsts „Allerliebster Plunder", Martin Boelitz' „Allen zur Freude", Emil Webers „Sonne und Wind" sind neben Stücken von Schellenberg, Falke, Blüthgen, Hey und Trojan nur die wichtigsten Gedichtsammlungen, die unsern Komponisten viel günstigere Vorlagen boten, als sie Karl Reinecke für seine sehr fein gemachten, aber doch mit keinem Stücke in der Kinderwelt selbst heimisch gewordenen Kinderlieder benutzt hatte. Jetzt haben wir eine ganze Reihe vorzüglicher Kompositionen, die wirklich berufen scheinen, ins Volk einzudringen. Des Schweizers Emil Jaques-Dalcroze Kinderreigen stehen leider über französischen Texten, deren deutsche Übersetzung unzulänglich ist. Sein Beispiel, das Lied mit dem Spiel zu verbinden, ist bisher bei uns noch nicht fruchtbar geworden, obwohl die „Kinderfestspiele" des auch als Männerchorkomponist vortrefflichen Franziskus Nagler (geb. 1873) ihn dazu berufen erscheinen lassen. Seine Sammlung „Selige, fröhliche Kinderzeit" enthält köstliche Stücke. Ebenbürtig ist Heinrich Kaspar Schmids (geb. 1874) „Ringelreihen". Auch Katharina von Renner, Reinhold Becker und Markus Koch (geb. 1879) sind mit Joh. Haas (s.o.) und dessen Schüler Hans Schink in Backnang in diesem Zusammenhange zu nennen. Vorzügliches bietet hier ferner Richard Wintzer (geb. 1866). Doch greift dieser auch als Dichter und Maler bewährte Künstler viel weiter und steht mit seinen hundert Liedern, unter denen die „Sturmlieder" besonders erwähnt seien, in der vorderen Reihe der durch männliche Kraft und sinnfällige Melodik ausgezeichneten Sänger. Geradezu Spezialist des Kinderliedes ist dagegen Martin Frey (geb. 1872), dessen zahlreiche Sammlungen dank ihrer Natürlichkeit, herzerfrischenden Singfröhlichkeit und prickelnden Rhythmik jung und alt gleicherweise erfreuen müssen.

Diese Kinderlieder stehen auch insofern im Gegensatz zur allgemeinen Haltung unserer zeitgenössischen Kompositionen, als sie kurz sein müssen.

Digitized by Google

Als unvergleichlicher Meister dieser kleinen Form steht im heutigen Liede da Georg Göhler (geb. 1874). Gerade weil er durch Chor- und Orchesterkompositionen bewiesen hat, daß er auch anders kann, weil er aber auch als scharf kritischer Schriftsteller für seine allem Modischen entgegengesetzten Ideale im Kampfe steht, wirkt diese Liedkomposition wie ein Programm zugunsten der ursprünglichen, ins Kernhafte verdichteten Melodie gegen das Zerfließende des modernen Impressionismus. Schon in den fünfunddreißig „indischen Liedchen" (op. 2) ist die Art meisterhaft ausgebildet. Die meisten bewegen sich zwischen zwölf und zwanzig Takten. Es sind plötzliche Ausbrüche bebenden Empfindens oder der bis ins letzte zusammengepreßte Ausdruck einer den ganzen Menschen erfüllenden Empfindung. Die Klavierbegleitung wirkt, als habe der Sänger die Leier im Arm, und es steigt vor uns das Bild des Dichterrhapsoden, wie Alkaios und Archilochos, auf. Ähnlich sind italienische Volksliedchen nach Paul Heyses meisterlicher Verdeutschung, wobei dann als besonders köstliche Frucht Duette zu kleinen dramatischen Szenen werden, in denen das Empfinden zweier Menschen gegeneinander anspringt, um sich zur Einheit zusammenzuschließen. Aber für uns Deutsche ganz fruchtbar ist dieses Talent doch erst geworden, als ihm „Der kleine Rosengarten" von Hermann Löns in die Hand fiel. Ähnliches hat auch unsere Dichtung kaum erlebt, wie diesen blühenden Liederfrühling, der einen reifen, sonst eher schwermütigen Mann gleich einer Naturmacht überfiel, daß er einfach darauf lossingen mußte. Und Göhler ist es nun ebenso ergangen, wie dem Dichter. In wenigen Tagen sind „55 Gedichte von Hermann Löns" zu Liedern geworden. Die sorglose Art des Dichters ist auch die des Komponisten. Beide durften sorglos sein, weil sie unter Zwang handelten und — vollendete Könner waren. Diese Lieder verdienen Volkslieder zu werden.

Und nach dem Volkslied sehnt sich unsere Zeit. Ein Mann, wie Otto R. Hübner (geb. 1860) suchte dieses Verlangen zu befriedigen, indem er sorgfältig ausgewählte Gedichte unserer neueren Lyriker zu „Schlichten Liedern" gestaltete, die durch gute Deklamation und ins Ohr fallende Melodik ausgezeichnet sind. Aber diese Lieder sind ans Haus gebunden, denn so einfach die Klavierbegleitung auch ist, ist sie doch wesentlich, und die Gedichte sind echte Kunstlyrik. Unsere Jugend aber braucht Lieder für's Freie. Den Wandervögeln und Zupfgeigenhansen waren in der Freiluft die Kommerslieder schal erschienen wie abgestandnes Bier. Und so haben sie, angeregt wohl auch durch alle die fahrenden Sänger, die unsere Zeit als eine Besonderheit kennt und liebt, das alte Volkslied zu neuem Leben geweckt. Aber jede Zeit braucht neue Lieder. Wir haben ihrer viele, vielleicht schon allzu viele bekommen, als daß den guten nicht durch die schlechteren Gefahr drohte. Doch ruht die Jugendbewegung, die überall in deutschen Landen kräftig eingesetzt hat und von der wir uns für die Zukunft und die sittliche

Digitized by Google

Erstarkung des eben aufwachsenden Geschlechtes hoffentlich viel Gutes versprechen dürfen, in der treuen Hut deutscher Männer, wenn auch leider nicht überall. Es sind viele gute Lieder, die ganz für sich in der Singstimme bestehen, entstanden, und daß ein sonst in schwersten Formen arbeitender Künstler wie Waldemar von Baußnern sie büschelweise gefunden hat, spricht beredt für die innere Notwendigkeit. Er steht nicht allein. Robert Kothe, der treffliche Lautensänger, Theodor Meyer-Steineg, Christel Lahusen, Elsa Laura von Wolzogen und viele andere haben überzeugend bewiesen, daß aus diesem Zeitverlangen der alte Begriff des Volksliedschöpfers, dem Dichtung und Musik einhellig zuwachsen, wieder neu verlebendigt wird.

Sechstes Kapitel

Das Chorwerk

Dem sozialen Mitteilungszwang, der den Künstler dazu treibt, sein innerlich in Wonne geschaffenes Werk in mühsamer Arbeit der Welt zu geben, entspricht die soziale Wirkungskraft der Kunst. Nichts anderes läßt sich ihr in dieser Hinsicht vergleichen. Jahrhunderte, Jahrtausende überbrückt sie, und die trennenden Grenzen der Völker müssen vor ihr versinken. Vor einem Bauwerk, das vor Jahrtausenden geschaffen wurde, stehen wir noch heute mit heiligem Erschauern; der Jubel und Zorn uralter Gesänge hallen in uns wider, und ein sagenhaftes Geschehen, das in mythischer Zeit spielt, erregt in uns dank der Gewalt der Dichtung Mitleid und Mitfreude, als wären wir selbst daran beteiligt. Auch gibt es keine Masse, die ein Kunstwerk abgreifen könnte. Millionen mögen ein Bild besehen, Millionen eine Dichtung hören, — das Kunstwerk leidet nicht unter dieser Benutzung, es wird immer stärker, immer gewaltiger, es vervielfältigt sich geradezu mit jedem, der es erlebt, der zum neuen Brennpunkt seiner Wirkung wird. In höchstem Maße aber offenbart sich diese soziale Wirkungskraft in der Fähigkeit der Kunst, das Empfinden und Fühlen von tausend verschiedenen Individualitäten in einem gegebenen Augenblicke in die gleiche Richtung hineinzuzwingen, zu erreichen, daß diese Tausende gewissermaßen mit einem einzigen Riesenherzen fühlen und nur ein einziges Empfinden haben. Dieses Empfinden aber scheint in jedem einzigen dann gesteigert, erhöht durch das Mitschwingen derselben Kräfte in der Gesamtheit. Das soziale Gemeinempfinden im höchsten Sinne des Wortes wird durch die Kunst zur Tatsache.

Keine Kunst vermag sich in dieser Kraft mit der Musik zu vergleichen. Ihr Losgelöstsein von allem Begrifflichen schaltet die kritischen Widerstände aus, die der Verstand, der kalt berechnende, zuerst solchem Gemeinfühlen

Digitized by Google

entgegenstellt. Der Rhythmus, der in ihr am elementarsten wirkt, bringt die Nervenbahnen in gleiche Schwingung und löst jenes Gefühl einer Gleichordnung im Empfinden aller Beteiligten aus, das etwas geradezu körperlich Beglückendes hat. Die sinnfällige Melodie endlich birgt eine Fähigkeit sich einzuprägen, das Kunstwerk jedem zu eigen zu machen, wie sie keine andere Kunst besitzt. Und wenn wir diese Macht der Musik auf die Masse in rohen Formen beobachten können, wenn sich Tausende nach den gleichen Marschtakten bewegen, Hunderte gleichmäßig im Tanze drehen, wenn sich die Werbekraft der Melodie im Gassenhauer mit der Macht einer Seuche offenbart, so haben andererseits auch alle großen Momente der Menschheit, wo sie sich als Gesamtheit zur Höchstleistung emporrang, ihre Musik gehabt. Alle Kirchen haben für ihren Gottesdienst, alle Völker für ihre nationalen Feiern die Musik aufgeboten. Lieder wurden zur Losung von Revolutionen, wie zu ihrem Schalle Tausende fürs Vaterland in den Tod gegangen sind.

Das höchste und trostreichste Gesetz der sozialen Ordnung aber ist, daß keiner allein Gebender ist, sondern immer auch Empfangender. Der Künstler, der der Allgemeinheit gibt, empfängt auch von ihr. Ja er ist zuerst Empfangender, und nur in dem Maße, wie er empfangen hat, vermag er auch zu geben. Man kann sagen, der Künstler sei der Erlöser für die Allgemeinheit dadurch, daß er das in ihr unbewußt oder chaotisch ungeordnet Liegende durch seine Gestaltungskraft ordnet und in die Welt des Bewußten rückt. Nur aus dieser Wechselbeziehung zwischen Künstler und Allgemeinheit kann wahrhaft große Kunst hervorgehen, eine Kunst voll wirklicher Lebens- und Zeugungskraft, wie ja auch nur jene Kunst in höchstem Sinne ewig dauerwirkend sein kann, die von der Gesamtheit aufgenommen wird. Diese Gesamtheit wird und kann aber in ihrer Elementarkraft nur eine Kunst in sich aufnehmen, die sie sich innerlich wahlverwandt empfindet. Wirkliche Kunstaufnahme setzt nämlich die Reproduktion dieses Kunstwerkes beim Empfangenden voraus, verlangt also von diesem eine nachschöpferische Tätigkeit. Das kann aber nur mit jenem Kunstwerk geschehen, dessen Urkeime auch in dieser Gesamtheit vorhanden sind.

Auf dieser Wechselbeziehung zwischen Künstler und Gesamtheit beruht der Stil. Unter Stil verstehen wir die Formgestaltung eines Inhaltes von einer so überzeugenden Kraft, daß sie der Gesamtheit als die Formgebung erscheint, das heißt als der vollkommenste Ausdruck, den dieser Gedanke gewinnen kann.

Ich glaube, in diesem Momente liegt vor uns die Not der Kunst unserer Zeit klar zutage.

Hat unsere Zeit einen Stil, wie ihn die Zeit des romanischen und gotischen Stils, der Renaissance, des Rokoko oder auch nur des Biedermeiers gehabt hat? Nein. Noch verwenden Tausende diese Stile, diese Ausdrucksformen vergangener Zeiten als gegebene Formrezepte. Daneben

Digitized by Google

schaffen Tausende in subjektiver Willkür, kein anderes Gesetz, keine andere Verpflichtung für ihr Schaffen anerkennend, als den eigenen Willen oder die selbstische Laune. Und doch hat sich noch in keiner Zeit eine solche Sehnsucht nach Stil, ein solches Bemühen um Stil gezeigt, wie in der unsrigen.

Aber mögen wir noch so freudig Einzelergebnisse anerkennen, im Innern sind wir doch unzufrieden, weil wir fühlen, daß das alles nur klein ist. Was wir ersehnen aber ist die Monumentalität. Monumentalität in der Kunst ist das Allgültige, Allbezwingende, das Überwältigende, weil es größer ist als der einzelne, weil es seinen Inhalt in Formen zum Ausdruck bringt, die über den einzelnen hinauswachsen, die befreit sind von den Zufälligkeiten im Organismus eines jeden einzelnen, dagegen verstärkt sind im Typischen, das allen gemein ist. Monumentalität ist also die natürlichste Ausdrucksform jenes Kunstempfindens, das, wie wir oben dargelegt haben, dadurch zustande kommt, daß die Empfindungswelt, die Nervensysteme Tausender sich gewissermaßen vereinigen. Ein jeder von diesen Tausenden muß dazu einiges ihm allein Gehörige verschwinden lassen. Aber dafür werden die nicht mehr gehemmten Gemeinempfindungen ins Riesengroße, Allgültige gesteigert.

Da der Künstler aber nur geben kann, was er selbst zuvor empfangen hat, kann das die Allgemeinheit Erfüllende in einem einzelnen nur dadurch von überwältigender Überzeugungskraft werden, daß dieser einzelne durch die Allgemeinheit des starken Erlebens dieser Empfindungen teilhaftig wird. Darum kann eine solche monumentale Kunst, ein überzeugender Stil für ein Kunstwerk nur gefunden werden, wenn die Allgemeinheit dem Künstler solche Erlebnisse zu vermitteln imstande ist. Die Allgemeinheit muß von Ideen beseelt sein, bevor ihr der Künstler einen Höchstausdruck dieser Idee gestalten kann.

Auch unsere so zerfahrene und zerrissene Zeit hat eine solche Idee, die jetzt immer überzeugender ihren seelischen Urgrund offenbart und immer mehr zum Geistigen wird, nachdem sie lange mehr ein Verstandesmäßiges zu sein und materiellen Zwecken zu dienen schien. Es ist die Idee des Sozialismus. Sie hat mit politischer Parteizugehörigkeit nichts zu tun. Sie ist die der heutigen Welt entsprechende Gestaltung der alten Idee der Liebe, der Menschenwürde, der Menschenfreiheit. Gerade in den Massen vollzieht sich immer mehr die Durchseelung des sozialistischen Gedankens, seine Entwicklung zum sozialen Gefühl. Damit aber wird er zum fruchtbaren Erdreich für die Kunst. Die Anzeichen dafür fehlen nicht. War es der kritische Geist, der dem Naturalismus die neuen Darstellungsgebiete und die neue Darstellungstechnik erschloß, so war es doch der Geist der Liebe und des Mitleids, der das bedeutendste Werk dieser Richtung, Gerhart Hauptmanns „Weber", schuf. Die Malerei Uhdes offen-

Digitized by Google

barte, daß der Dauergehalt des Evangeliums der Liebe in dieser Welt sich offenbare. Von Meunier angefangen, haben immer zahlreichere Künstler aus der Elendmalerei ein stolzes Jubellied der Arbeit gemacht und die Poesie in den Stätten der nüchternsten Technik entdeckt. Das Schicksalsdrama Ibsens wurde zur Tragödie der Ichsucht, und aus dem Grabe Tolstois klang das erschütternde Bekenntnis, daß ein „lebender Leichnam" sei, wer sich dem erkannten Gebote der Selbstentäußerung für die Allgemeinheit nicht zu fügen versteht.

Überhaupt wird man heute außer den blutleeren Ästheten kaum einen Dichter nennen können, der sich nicht an irgendeiner Stelle seines Gesamtwerkes von diesem großen sozialen Gedanken der Zeit beeinflußt zeigt. Aber freilich, das Kunstwerk dieses sozialen Gefühls ist noch nicht geschaffen worden, das Kunstwerk, das eben Ausdruck wäre und Verherrlichung dieser großen Entwicklung zum sozialen Altruismus. Das werden wir erst erhalten können, wenn die Künstler mit stärkerem Bewußtsein sich dieser Idee hingeben und sie in ihrer vollen Kraft miterleben. Vielleicht, daß die Kunst für dieses Kunstwerk sich auch noch andere Ausdrucksmittel schaffen muß, und daß so das vielfältige Suchen und Tasten auf technischem Gebiete, das so oft den Eindruck der Willkür erweckt, im Grunde auch im Dienste einer großen Notwendigkeit steht. Das eine ist gewiß, daß das diesem Gedanken gerecht werdende Kunstwerk unserer Zeit den ihr entsprechenden Monumentalstil schaffen wird. —

Das Leben ist wieder einmal schneller gewesen, als die Kunst. Es hat uns in einer von niemand erwarteten Richtung die furchtbarste, aber auch fruchtbarste Erfüllung des Gemeinschaftsgefühls gebracht und dabei gleichzeitig gezeigt, daß es nicht einseitig von geistigen Absichten sich bestimmen läßt, sondern auch im höchsten Seelischen verankert ist in den Elementarkräften der Natur. Und so hat dieses Gesamtheitsgefühl zur Grundlage nicht die vom Sozialismus stets betonte Idee „Menschheit", sondern die Idee „Volk" im ausgesprochenen Sinne von Nation. Ich meine die ersten Erfahrungen des Weltkrieges, dieser ungeheuersten Erschütterung, die die Menschheit in der Geschichte bisher durchgemacht hat. Der August 1914 hat uns Deutschen zum erstenmal seit Jahrhunderten das Gefühl, ein Volk zu sein, zu einem wahrhaften Erlebnis gemacht. Das war das ungeheuer Große, aber auch das unvergleichlich Beseligende, was uns in jenen Spätsommerwochen erfüllte und trotz der ungeheuer dräuenden Not mit einem sonst unerklärlichen Gefühl der Freudigkeit beseelte. Wir fühlten uns als „Volk". Jeder Genosse dieses Volkes war uns Bruder, Blutsverwandten gleich standen wir zur Einheit gebunden, alle eines Fühlens und Empfindens allen anderen gegenüber, die nicht dieses Blutes waren. Dies Erleben war so über alles Begreifen stark, daß es wohl getrübt und verwischt, aber durch nichts wieder zerstört werden kann, und es muß von ihm aus eine neue Zeit unseres

Digitized by Google

geistigen Lebens und Empfindens beginnen. Denn dieses Erlebnis mündet ein und vermengt sich mit der vergeistigten Idee des Sozialismus, wie ich sie oben entwickelt habe, und sicher liegt gerade hier die letzte Erklärung für die unvergleichliche Leistungsfähigkeit auch des Seelischen in diesem Kriege. Was vorher als „Masse" angesehen wurde, war damals „Volk" geworden. Das Empfinden Deutschlands hat den Stil dieser das ganze Volk umfassenden Monumentalkunst durch den Krieg gefunden. Da die deutsche Kunst immer von innen nach außen das ihr Eigene geschaffen hat, in ihr die Form immer erst die Folge des Inhalts war, so sollte uns jetzt, ist einmal erst das durch den „Frieden" von St. Germain gestörte und durch die Revolution zerrissene Gemeinschaftsgefühl zur Möglichkeit seiner vollen Auswirkung gelangt, an die wir trotz allem nationalen Elend noch fest glauben, das ungeheure Erleben des Krieges als weitestes und vertiefestes Gemeinschaftsgefühls auch die diesem entsprechende Kunst schaffen helfen.

Gewiß ist an sich jede Kunst dazu imstande, ja es müßte jedes Kunstwerk der Zukunft dieses Geistes einen Hauch verspürt haben. Aber wenn ich bedenke, daß sich der soziale Gedanke aus einem mehr Verstandesmäßigen ins Gefühlsleben hineinentwickelt hat, und andererseits die ungeheuren Maße dieses Krieges erwäge, die sein sinnliches Erfassen als Gesamterscheinung unmöglich machen und nur ein Erleben mit den Gefühlskräften zulassen, meine ich, die Musik müsse vor allem berufen sein, der Idee dieses gewaltigen Erlebens zum künstlerischen Ausdruck zu verhelfen.

Schon einmal hat die Musik den vollkommenen Ausdruck einer Idee gefunden, deren Größe darin beruhte, daß der einzelne bewußt sein nur ihm Gehöriges aufgab, um im Empfinden der Gesamtheit unterzutauchen und dieses Empfinden dadurch als Ganzes in dem ihm gehörenden Anteil zu verstärken. Der Katholizismus, der den Gedanken des Kirchlichen als eines die Welt umspannenden Verhältnisses zu Gott am höchsten ausgebildet hat, schuf sich jene kontrapunktische Chormusik, als deren Gipfel wir Palestrina bewundern. Als diese Empfindungswelt an Überzeugungskraft verlor, mußte auch diese Kunst untergehen. Um so überraschender ist es andererseits auf den ersten Blick, daß das religiöse Empfinden der Gegenwart keinen tieferen Ausdruck kennt, als die Musik Joh. Seb. Bachs. Niemals ist dieser Künstler so „volkstümlich" gewesen wie heute. Es kann keinen stärkeren Beweis für die Überlegenheit des Geistes über alle Form geben. Denn während sonst gerade die musikalische Formgebung so rasch veraltet, berührt der Geist Bachs das neuzeitige Religionsempfinden so verwandt, daß es ihn als den Künder seines religiösen Erlebens empfindet.

Schier gleichzeitig schuf Händel den Ausdruck für ein starkes Nationalempfinden, für das bürgerliche Zusammengehörigkeitsgefühl, ja für den Staatsgedanken in den gewaltigen Chören seiner Oratorien. Ein Musiker war es auch, der trotz der Not persönlichen Lebens viel reiner, als der Olympier

Digitized by Google

Goethe, der Idee der Weltfreude und der Überwindungsmöglichkeit aller Erdenschwere den Ausdruck gab: Mozart. Aber noch war die Welt nicht reif für diesen Zustand apollinischer Klarheit. Die Freude des Geknechteten ist Rausch oder Schlaf. Nur der Freie kann in der sicheren Herrschaft über sich selbst wahrhaft froh sein, und so wuchs aus den Freiheitsgewittern der französischen Revolution heraus als schönste künstlerische Frucht der neuen Zeit die Musik Beethovens. Erst kämpfte er den Freiheitskampf des Individuums; dann aber wuchs ihm in steigendem Maße alles persönliche Empfinden ins allgemeine. So sehr fühlte er sich als Sprecher der Menschheit, deren Leiden er auf sich nahm, daß er im Schlußsatz der Neunten diese Menschheit körperlich aufrief, um mit ihm hinauszusingen: „Freude, schöner Götterfunken!"

Durch Beethoven ist der Musik erst zum Bewußtsein gekommen, daß sie an ihrem Teil mitarbeiten kann an den Ideen der Menschheit, und darum strebte sie seit ihm nach den Möglichkeiten eines deutlichen Ausdrucks. Die ganze Entwicklung unserer Orchestermusik zur sinfonischen Dichtung und Programmsinfonie ist dafür Zeuge. Unverkennbar liegt in diesem Streben nach Deutlichkeit das Verlangen, zu möglichst weiten Kreisen des Volkes sprechen zu können. Nicht umsonst haben so viele sinfonische Dichtungen philosophischen Charakter, sind geradezu Lebensprogramme. Es genügte der Musik nicht, bloß Verschönerin eines geselligen Lebens zu sein, sie wollte Mitbildnerin der Gesellschaft werden. Keiner hat das stärker verkündet, als Richard Wagner, der auch am tiefsten die Idee in sich trug, daß das Volk Mitbildner sei der Kunst, und darum nach der Volkskunst strebte. Wäre zu seiner Zeit der soziale Gedanke bereits so stark entwickelt gewesen wie heute, er hätte ihm die künstlerische Aussprache gebracht. Aber er stand allein und so suchte er in der neuen Aussprache der stärksten Idee der Vergangenheit das Heil. Wir wollen uns aber daran erinnern, daß nicht nur Wagner, sondern auch Franz Liszt, der stärkste Anreger für die sinfonische Musik, von den Ideen eines geistigen Sozialismus erfüllt war.

Kann die reine Instrumentalmusik, kann die Sinfonie wirklich in diesem Maße Volkskunst werden, daß sie berufen erscheint, dem Volke diesen monumentalen Ausdruck seines Gemeinsamkeitsempfindens zu vermitteln? Ich sehe von den äußeren Schwierigkeiten der tonlichen Vermittlung ab. Liegt aber nicht eines der kostbarsten Güter alles Instrumentalstils in der feinen Linienführung, in ihrer Verästelung und der möglichst sorgsamen Durchbildung auch der Einzelheiten? Schwerer noch wiegt die Frage der Verständlichkeit. Ist die reine Instrumentalmusik wirklich so allgemein verständlich, ist sie so deutlich, daß sie für die Gesamtheit, für das Volk eine überzeugende Verkündigerin von Ideen sein kann? Ich glaubte die oben skizzierte Entwicklung der von diesem Streben erfüllten Sinfonie verneint die Frage. Und da ist der eingeschlagene Ausweg lehrreich: nicht

Digitized by Google

der mehr geistig-verstandesmäßige Bildung voraussetzende des Programms, sondern der andere, zuerst von Beethoven ergriffene der Zuhilfenahme des Wortes. Die Neunte Sinfonie mündet aus in ein Chorwerk. Seither haben die Sinfoniker immer häufiger zu diesem Aushilfsmittel gegriffen, und zwar um so eher, je mehr sie diese Wirkung auf die Gemeinsamkeit im Auge hatten. Daher stehen der Bildungsromantiker Brahms und der Individualist Richard Strauß nicht in der Reihe, freilich auch Bruckner nicht, der für seinen Naturgottesdienst das ganze Volk als Teilnehmer voraussetzte. Aber Liszt, Hausegger, Mahler und viele andere haben die Sinfonie ins Chorwerk ausmünden lassen.

Wagner, der auf Beethovens „Neunte" hinwies, um seine Lehre von der Notwendigkeit der Verbindung von Dichtung und Musik zu begründen, sah dieses Volkskunstwerk im Musikdrama. Aber dieses wird gleich der Oper immer eine Luxuskunst sein und leidet auch an den notwendigen Voraussetzungen für Verständnis und volkstümliche Wirkungskraft des Inhalts.

Aus alledem folgere ich, daß das Kunstwerk der Volksmasse nicht in der Sinfonie, aber auch nicht in Drama und Oper zu suchen ist, sondern in einer Art von Oratorium, jedenfalls im Chorwerk. Ich sage absichtlich einer Art von Oratorium, weil die bekannten Formen desselben diesem Bedürfnisse nicht voll entsprechen. Am ehesten noch die geistlichen. Joh. Seb. Bachs Passionen, Händels „Messias", „Judas Makkabäus" und „Israel in Ägypten", Mendelssohns „Elias" sind Werke, die ihrer vollen Wirkung auf die breiteste Volksmasse sicher sind und jederzeit als ideale „Kunstwerke der Zehntausend" bezeichnet werden können. Gerade bei diesen Werken kann man es auch erproben, wie willig die Phantasie des Volkes dramatischen Vorstellungen folgt, auch wenn diese gar nicht szenisch dargestellt werden. Ja man wird gerade hier erkennen, daß die Loslösung von der Szene die dramatische Wirkung noch erhöht. Keine noch so sehr durcheinandergewürfelte Volksmenge kann so stark die innere Erregtheit und die leidenschaftliche Anteilnahme an einem Geschehen veranschaulichen, wie es der erste riesige Doppelchor: „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen!" mit seinem Ausrufen und Fragen: „Sehet! Wen?! Den Bräutigam!" erreicht; oder wenn die angesammelte Erregung sich in dem gewaltigen Satze austobt: „Sind Blitze und Donner in Wolken verschwunden". In „Israel in Ägypten" zeigt Händel, wie die musikalische Darstellung äußerlicher Dinge ungemein veranschaulichend benutzt werden kann: bei der Darstellung der Plagen des Regens und Hagelschlages, von Sturm und Gewitter, oder des Schwirrens der Mücken und Fliegen. Aber noch viel gewaltiger ist die dramatische Wirkung, wenn er durch die inneren Empfindungen sie mitteilt und uns erschauernd die Verwandlung des Wassers in Blut miterleben läßt, oder im unsicheren Tasten der Stimmen und in ihrer lähmenden Gedrücktheit die undurchdringliche Finsternis geradezu erlitten wird.

Digitized by Google

Ich glaube, daß für die Behandlung weltlicher Stoffe der „Erzähler" des alten Oratoriums den richtigen Weg weist. Das Geschehen wird in Berichten bis zu jenen Höhepunkten geführt, wo sich im dramatischen Dialog in der lyrischen Arie oder auch in der nachdenksamen Beschaulichkeit des breiten Ausklanges der natürliche musikalische Ausdruck einstellt. Der Erzähler braucht keineswegs immer zu singen; das Rezitativ muß als Einheit mit den geschlossenen Musikformen zusammengehen. Das Musikalisch-Lyrische und das Erzählende kann viel loser nebeneinander liegen. Ich kann mir ein Epos, einen rhapsodischen Bericht denken, der von großen Musikstücken unterbrochen wird, in denen sich die durch das Gehörte geweckte Stimmung auslöst. Es kommt aber gar nicht darauf an, von vornherein eine Form festzulegen. Höchste Freiheit ist hier geboten, jeder einzelne Fall gebietet die besondere ihm gemäße Lösung.

Ich weiß, daß sich viel gegen diese Vorschläge einwenden läßt, vor allem eine Unmasse theoretischer Bedenken. Aber damit kommen wir nicht weiter. Hier muß praktisch probiert werden. Wir sind uns alle darüber einig, daß das Theater seine Aufgabe gegenüber dem Volke nicht erfüllt. Wir haben alle das eine oder andere Mal empfunden, welch ungeahnte Wirkung in dem Begriffe Volksfestspiel lebt; jedes Turner-, jedes Sportfest vermittelt uns Ahnungen davon. Fremde, die in der Schweiz solchen großen Volksfestspielen beigewohnt haben, haben begeistert darüber berichtet. Ich weiß, daß wir in Deutschland vielfach recht übel daran sind, daß die unselige Glaubensspaltung, die Zerrissenheit in alle möglichen politischen Parteien ein Zusammenwirken des Volkes außerordentlich erschwert. Aber es ist nicht denkbar, daß das gewaltige Erlebnis des Krieges uns da nicht geholfen haben sollte.

Hier wäre dann endlich auch ein Mittel geboten, wo das Volk selber für sich spielte. Und darin liegt doch die Hauptförderung. Die Mitglieder der Chöre würden dem Volke entstammen. Für die großen Reigenspiele kämen die Turnerverbände aller Art, daneben auch Schulen in Betracht. Die Wirkung würde viel weiter gehen, als man im ersten Augenblick absehen kann. Gerade unseren turnerischen und Sportveranstaltungen fehlt heute ganz und gar das Element der Schönheit. Deshalb sind sie seelisch und geistig so unfruchtbar. Hier ist ein Mittel, Schönheit in sie hineinzutragen, indem sie einmal zur Mitwirkung in Schönheit gerufen werden. Und noch ein anderes würde mit solchen Spielen elementaren Inhalts erreicht. Diese Veranstaltungen könnten wirklich Volksfeste werden, Feste für das ganze Volk, nicht für einzelne Stände. Diese Feste könnten Brücken werden zwischen den Klüften, die uns im geistigen und sozialen Leben scheiden. Ich glaube, es ist ein edles Ziel, das sich hier vor uns auftut, so ganz frei von allem Ästheten- und Artistentum, und doch echt künstlerisch. Wenn erst der feste Wille dazu da sein wird, wird sich auch ein Weg weisen, es zu erreichen.

*

Digitized by Google

Es sind Zukunftsmöglichkeiten der großen Chorkomposition, deren grundsätzliche Erörterung mir hier um so eher geboten schien, als ein neuer Geist in den hierher gehörigen Kompositionen der letzten Jahrzehnte unverkennbar ist. Er waltet auch dort in der Musik, wo die Gesamthaltung des Kunstwerks in enger Verbindung mit der vorangehenden Zeit zu stehen scheint. Dabei ist zu berücksichtigen, daß Händels und Haydns Oratorien in unverminderter Kraft unter uns wirken. Gerade deshalb muß sich aber auch den Komponisten von heute die Erkenntnis aufdrängen, daß ein Wettbewerb mit diesen Werken ziemlich aussichtslos ist. Auch eine Fortsetzung jener Oratoriengestaltung, die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts so reich angebaut wurde, erübrigte sich mit der Wandlung unseres Musiklebens. Und wenn wir bedenken, daß jene Oratorien in engem Zusammenhang mit den Musikfesten standen, die ihrerseits doch ein Ausdruck des künstlerischen Gemeinschaftsbewußtseins des Volkes waren, so werden wir als innerste Ursache der Erscheinung das Eintreten neuer Kräfte unseres Musiklebens erkennen, durch die jenes Verlangen erfüllt wurde. Mit dem Anwachsen der Großstädte ist die Zahl der großen leistungsfähigen Orchester gewachsen, durch die die großen Formen der Sinfonie und sinfonischen Dichtung in den Mittelpunkt unseres öffentlichen Musiklebens gerückt wurden. Zahlreiche Städte sind zu Opernbühnen gekommen. So war die Gattung des Oratoriums — unter diesem Namen wollen wir hier die Chorkomposition großen Stils zusammenfassen — gewissermaßen überflüssig geworden und vermochte vor allem auch in der überlieferten, doch nun reichlich abgenutzter Form die Schaffenden nicht mehr anzureizen. Die Männerchorkomposition, die ja auch einen sehr starken sozialen Hintergrund hat, gewann das Übergewicht, daneben blieb die Chorballade in Schwung, wie sie Schumann vorbildlich geschaffen hatte.

In eine neue Entwicklungsperiode trat dann das Oratorium mit dem Beginn des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts ein. An der Spitze steht Franz Liszt mit der „Legende von der heiligen Elisabeth" (1867) und dem Oratorium „Christus" (1872). Die grundsätzliche Bedeutung dieser Werke liegt einerseits in ihrer geistigen Gesamthaltung, andererseits im musikalischen Stil. In beider Hinsicht können wir auch vom Einfluß Richard Wagners sprechen. Denn sicher hatte das Wagnerische Mythendrama wieder den Sinn geweckt für die christliche Mythenwelt, eben die Legende, die seit den Legendenopern des 17. Jhdts. versunken war. Liszts „Heilige Elisabeth" hat sich auf der Bühne bewährt, einige andere hierher gehörige Werke sind wenigstens stark dramatisch gehalten. Trotzdem ist die Legende auch in katholischen Ländern für die Bühne wenig geeignet. Das Wunder widerspricht unseren Anforderungen an dramatische Entwicklung. Allzu leicht droht auch bei der szenischen Verkörperung heiligen Stoffen eine peinliche Profanierung. In der Regel fehlt auch diesen Stoffen der dramatisch zu-

Digitized by Google

gespitzte Konflikt; sie neigen zur Epik. Liszt hat das bei seiner „Heiligen Elisabeth" gefühlt und darum, trotzdem er an die Bühne dachte, keine geschlossene Entwicklung, sondern eine Aneinanderreihung von Bildern gegeben. Hinzu kommt fast bei allen Legenden die Verbindung ihrer Helden mit der christlichen Gemeinschaft, ihre Einwirkung auf das Volk, damit also die Gelegenheit zu hervorragender Verwendung des Chores. Alles das macht diese Stoffe zur oratorienhaften Behandlung hervorragend geeignet. — Das geistig Neue im „Christus" kündet sich dem ersten Blick durch die Wahl der lateinischen Sprache; sie bedeutet eine starke Hinneigung zur katholischen Liturgie, aus der ganze Textteile übernommen waren, und die auch musikalisch bedeutsam eingreift. Das musikalisch Neue liegt zunächst in der Verstärkung des rein instrumentalen Teils. Die reichen Mittel der sinfonischen Dichtung werden ins Oratorium eingeführt. Die reine Instrumentalmusik übernimmt die Darstellung geistiger Entwicklung, noch lieber die programmatische Schilderung der gesamten Umwelt und stellt auch die Verbindung zwischen den einzelnen Bildern her. Der Erzähler alten Stils fällt fast überall weg und damit das Secco-Rezitativ, wogegen der im Wagnerischen Drama ausgebildete Sprachgesang ein solches Übergewicht erlangt, daß die geschlossenen solistischen Gesangsformen fast ganz fehlen.

Unverkennbar bedeuten die beiden Werke Liszts den Wiedereintritt der katholischen Weltanschauung ins Oratorium, das seit Händel fast ausschließlich das Gebiet des Protestantismus gewesen war. Und so ist es auch leicht erklärlich, daß sich die Wirkung dieser Werke besonders in den katholischen Ländern kundtat, hier geradezu eine neue Pflege des Oratoriums aufrief. Dabei ist nicht zu verkennen, daß in Liszts Werken selbst französische Einflüsse, z. B. Berlioz' „Kindheit Jesu", wirksam sind, in Frankreich also auch an ältere Überlieferungen angeknüpft werden konnte. So hatte Camille Saint-Saëns bereits 1858 ein Weihnachtsoratorium in lateinischer Sprache vorgelegt, das auch in musikalischer Hinsicht vielfach die Liturgie benutzt. Im allgemeinen aber sind in seinen Oratorien „Die Sündflut" und „Das Land der Verheißung" die rein instrumentalen, durch hohe Schilderungskunst ausgezeichneten Abschnitte die wertvollsten. Bedeutungsvoller gewirkt hat der aus Lüttich stammende Cäsar Franck (1822—1890), der allerdings erst nach seinem Tode durch die nationalistische Richtung zur Geltung gebracht worden ist. Sein Hauptwerk sind die „Seligpreisungen" (Les béatitudes), die auch in Deutschland aufgeführt worden sind, aber wegen der argen Verwässerung, die „Christi Bergpredigt" sich in dem weitausgesponnenen Text gefallen lassen muß, keine dauernde Gegenliebe gefunden haben. Dem Komponisten fehlt die Größe und eine wirklich mitreißende Schwungkraft. Er ist fein im Elegischen und Zart-Gefühlvollen, dabei ungemein klar im Aufbau der Form. Seine schulebildende Wirkung beruht mehr auf den reinen Instrumentalwerken, vor allem seinen sin-

Digitized by Google

fonischen Dichtungen, die die koloristische Art Berlioz' fortsetzen. Im französischen Kulturkreis stand auch der Vlame Edgar Tinel (1854—1912), dessen „Franziskus" (1888) zu den erfolgreichsten Oratorien der Neuzeit gehört. In der Farbe auch unter dem Einfluß Wagners, ist er sonst durchaus Nachfahrer Schumanns, mit dem er auch die urmelodische Natur teilt. Gewiß ist die Melodie etwas weichlich, aber ihrer sinngewinnenden Wirkung wird sich niemand entziehen. Die einzelnen Szenen aus dem Leben des Heiligen werden durch erzählende Chorrezitative verbunden. Dagegen hat er für seine „Godoleva" an die Bühne gedacht, der aber das musikalisch gleichfalls sehr wertvolle Werk durch die Ausdehnung der Chöre wohl verschlossen bleiben wird. Echter Vlame war dagegen Peter Benoit (1834—1901), unter dessen vom Geiste der neudeutschen Musik befruchteten wertvollen Werken der vaterländische Lobgesang auf „Die Schelde" hervorgehoben sei.

Im allgemeinen fehlt bei den französischen Komponisten die Schulung durch den gewaltigen Chorgeist Händels, und sie neigen durchweg mehr zum Dekorativen, von dem aus dann der Schritt ins Theatralische nicht weit ist. So sind für den deutschen Geschmack die zahlreichen Oratorien Jules Massenets kaum genießbar, wogegen Gounod in seinen geistlichen Trilogien „Rédemption" und „Mors et vita" einen sehr würdigen Ton anschlägt und in den Chören die eingehende Beschäftigung mit der Kunst Palestrinas verrät. — In Frankreich sehr gefeiert ist Gabriel Pierné (geb. 1863), dessen „Kinderkreuzzug" auch in Deutschland vielfach durch die wirkungsvolle Verwertung der Kinderstimmen Erfolg gehabt hat. Viel bedeutender erscheint mir sein „Franz von Assisi" (1912), der im Gegensatz zu Tinels Legende durchaus dramatisch aufgebaut ist, wenn auch kaum an eine Bühnenaufführung zu denken ist. Vor allem für die Darstellung des Mystischen hat Pierné eigenartige Klänge gefunden, und die Art, wie er in der Szene der Verleihung der Wundmale die Singstimme nur gelegentlich in das von ungeheuren inneren Kämpfen zeugende sinfonische Gewoge des Orchesters hineinklingen läßt, ist nicht nur sehr wirksam, sondern weist doch auch stilistisch neue Wege. Und wenn Piernés Kunst vielfach auf äußerlichen Effekt gestellt ist, so muß doppelt hervorgehoben werden, daß kein anderer die wieder in Schwang gekommenen Dämonenszenen und Geisterchöre so sehr als geistige Gesichte frei von aller groben Realistik darzustellen verstanden hat wie er. Noch moderner in den musikalischen Mitteln ist natürlich Claude Debussy, dessen „heiliger Sebastian" die formale Neuerung bringt, eine Reihe von Orchestersätzen durch gesprochene Worte zu erläutern. Vincent d'Indys Christoph-Legende (1920) scheint nach französischem Urteile zu den bedeutendsten Werken der Gattung zu zählen.

In Italien, seiner Heimat, schien das Oratorium vollständig abgestorben zu sein. Die Neubefruchtung ist offenbar von Liszts „Christus" ausgegangen, mit dem Lorenzo Perosis (seit 1898 Dirigent der Sixti-

Digitized by Google

nischen Kapelle) Werke die musikalischen Mittel vielfach gemeinsam haben. Das Streben, das Oratorium eng an die katholische Liturgie anzuschließen, führt diesen Priester in der Verwendung kirchlichen Musikmaterials und seiner stilistischen Verschmelzung mit den modernen Bestandteilen allerdings weit über Liszt hinaus. Auch die reichliche Verwendung des rein sinfonischen Satzes erstrebt diesen engeren Anschluß ans Kirchliche, indem sie oft (z. B. in den Zwischenspielen zwischen den einzelnen Hymnenversen) wie eine Ablösung des kirchlichen Orgelspiels wirkt. Dadurch daß er den Erzähler wieder einführt, will Perosi an das älteste italienische Kirchenoratorium anknüpfen. Das ganze Format der ausschließlich die lateinische Sprache verwendenden Oratorien Perosis ist kleiner als das bei uns gewohnte, was doch wohl nicht nur eine Folge der äußeren Verwendungsabsichten, sondern auch der inneren Natur des Komponisten ist, der ein sehr geschickter stilsicherer und geschmackvoller Musiker ist, aber doch tiefere Eigenart und großzügige Gestaltungskraft vermissen läßt. Aus seiner Oratorientrilogie (Passion, Verklärung Christi, Auferweckung des Lazarus) ist der letzte Teil auch in Deutschland aufgeführt worden (1897). Seither hat Perosi, der auch als Kirchenmusiker eine ersprießliche Tätigkeit entfaltet hat, noch zahlreiche Oratorien veröffentlicht, ohne dabei einen neuen Ton anzuschlagen. Eigentlich gehört dieses liturgische Oratorium Perosis gar nicht in den Konzertsaal, sondern strebt wieder in die Kirche zurück für Nebenandachten oder die Feier kirchlicher Feste. Das ist vor Händel die Hauptaufgabe des Oratoriums gewesen und sicher wäre auf diesem Wege heute erneut für die Kirchenmusik eine große kunstsoziale Aufgabe zu lösen. Dabei darf man natürlich nicht einseitig die Fortentwicklung in dieser Richtung suchen, wie es in der ersten Perosi-Begeisterung vielfach geschehen ist.

Auf die zahlreichen Nachahmer Perosis braucht hier nicht eingegangen zu werden, dagegen ist noch zweier anderer italienischer Komponisten zu gedenken, deren Werke auch nach Deutschland gedrungen sind. Dem einen, E. Wolf-Ferrari, sind wir schon bei der Darstellung der Oper begegnet. Unter dem Titel „Talita-Kumi" hat er eine in engen Rahmen eingespannte, mit vielen kleinen Zügen belebte Darstellung der Erweckung von Jairi Töchterlein gegeben. Viel ausgiebiger konnte er die verschiedensten Stilelemente und Musikformen verbinden in einer Vertonung der „Vita nuova" Dantes, in der der Dichter sein Erleben mit Beatrice schildert. — Der bedeutendste italienische Chorkomponist ist Enrico Bossi (geb. 1861), überhaupt die stärkste musikalische Persönlichkeit Italiens nach Verdi. Wenn ihm auch seine Opern keinen Erfolg eingetragen haben, ist er doch unbedingt eine dramatische Natur. Einzelne Stücke aus seinem „Verlorenen Paradies", z. B. das große Duett zwischen Adam und Eva im dritten Teile, gehören in ihrer breiten Anlage und der gewaltigen Entwicklung des Gefühls zu den stärksten seelendramatischen Darstellungen, die wir überhaupt besitzen. Bossi

Digitized by Google

räumt der reinen Sinfonik fast das Übergewicht ein, obwohl er auch im Aufbau der Chormassen Meister ist. Sein Mysterium „Johanna d'Arc" leidet etwas unter dem Textbuch, dem es nicht gelungen ist, die in Bildern an uns vorüberziehende Geschichte der Heldin wirklich klar zu machen. Es ist dadurch auch eine Zwiespältigkeit in die Komposition gekommen, in der die realistischen und mystischen Teile unvermittelt nebeneinander liegen. Noch stärker, als im ersten Werke, herrscht hier das Orchestrale und im Gesang das schon fast opernhaft Dramatische vor. Wertvoll sind auch Bossis Orgelwerke. Sein Sohn Renzo Bossi (geb. 1883) wirkte längere Zeit in Deutschland, wo er einen großen Teil seiner Ausbildung erfahren hat. Als Komponist ist auch er mit Erfolg bereits mehrfach aufgetreten.

Wenn wir vor der Würdigung des deutschen Schaffens noch die Leistungen des Auslands abschließend aufzählen wollen, so brauchen wir hier den Tschechen Dvorak und den Polen Nowowiejski nur zu nennen, da wir ihnen innerhalb der Darstellung der Nationalmusik begegnen werden. In England hat das Oratorium seit Händel dauernde Pflege gefunden, war aber durchweg auf die Schöpfungen des Auslands angewiesen. Eigene nationale Züge zeigt erst eine jungenglische Schule, an deren Spitze der bei uns hauptsächlich durch seine Operette „Mikado" bekannte Arthur Sullivan (1842—1900) steht, mit einem „Verlorenen Sohn", dem „Licht der Welt" und einer Legende „Antiochus", die ihre Hinneigung zum Drama schon dadurch bekundet, daß sie später als Oper ausgeführt wurde. So sehr dem englischen Volkscharakter für den solistischen Gesang die weiche Melodie Mendelssohns zusagt, hat doch die neudeutsche Richtung, vor allem auch der Wagnersche Sprachgesang, immer stärkeren Einfluß gewonnen. Daneben zeigt sich dieser neudeutsche Einfluß in der steten Zunahme der rein instrumentalen Teile. Von den Werken F. Cowen's (geb. 1852), A. Mackenzie's (geb. 1847), Ch. V. Stanford's (geb. 1852) und zahlreicher anderer, die sich bei den sehr leistungsfähigen englischen Chören großer Beliebtheit erfreuen, ist in Deutschland nichts aufgeführt worden. Dazu hat doch alle diese Musik zu wenig eigene Kraft. Nur Edward Elgar (geb. 1857) hat auch auf dem Kontinent eine anerkannte Stellung errungen. Vielleicht liegt es am katholischen Einschlag seiner Musik, die im „Traum des Gerontius" deutlich die Zusammenhänge mit Perosi und über diesen zurück mit Liszt zeigt. Es ist viel Äußerliches in dieser Kunst, was um so auffälliger ist, als Elgar gerade in innerlich stillen Szenen, wie dem Tod des Gerontius im ersten Teile, sein Persönlichstes gibt. Aber auch seine Melodiebildung, wie auch die prächtig klare Formgestaltung der großen Chöre, weist im Grunde auf Mendelssohn. Noch verbreiteter wurden Elgars „Apostel", im Grunde die Geschichte des Heilandes in einer großen Zahl kleiner Bilder. Das Liebenswürdige herrscht vor, überzeugende Größe fehlt. — Viel „moderner" und auch persönlich eigenartiger ist die aus Teilen von Nietzsches „Zara-

Digitized by Google

thustra" zusammengesetzte „Messe des Lebens" von Frederick Delius. Er ist vor allem Maler und hat sich in den meisten seiner Orchesterwerke so sehr in impressionistischen Stimmungsschilderungen verloren, daß darüber aller Zusammenhang und Aufbau ins Große in die Brüche geht. Auch in der „Lebensmesse" fehlt es an diesen sinfonischen Malereien nicht, aber daneben finden sich mächtige Chöre und der von einem vergeistigten Tanzempfinden durchbebte Rhythmus ist vielfach von hinreißendem Schwung. Obwohl in England geboren, ist Delius deutscher Abstammung und führt uns so am besten an den Ausgangspunkt dieser Übersicht zurück.

Das evangelische Deutschland war für Liszts Reformen kein günstiger Boden. Die Anknüpfung an die katholische liturgische Musik gab ihm nichts, da das evangelische Oratorium im Choral, mit dem es den Zusammenhang nie eingebüßt hatte, eine gleichwertige Kraft besaß. Die legendarischen Stoffe aber stießen auf einen konfessionellen Widerstand. Natürlich hat das die rein musikalisch stilistische Beeinflussung nicht behindert, zumal im Gesanglich-Deklamatorischen Richard Wagner in der gleichen Richtung wirkte. Aber es ist doch unverkennbar, daß Liszts Einfluß auf diesem Gebiete durch den katholischen Gehalt seiner Kunst beeinträchtigt worden ist. Andererseits war aber auch das katholische Deutschland für diese Kunst Liszts nicht recht aufnahmewillig und ist es bis zur Stunde auch nicht geworden, trotzdem die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik der letzten Zeit Liszts Absichten nähergerückt ist. Aber dem „Christus" haben sich bis heute neben dem Konzertsaal immer noch eher evangelische Kirchen geöffnet, als katholische, für die er doch ein „Festspiel" im edelsten Sinne des Wortes abgeben würde. Die katholische Kirche hat in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ihre ganze Kraft für die Reform der Kirchenmusik verbraucht; das war ein Kampf, und der macht einseitig. Man verschloß sich Werken geistig-religiösen Inhalts, weil sie nicht „kirchlich" waren, was sie ja gar nicht sein wollten.

So sind größere Legendenwerke nur vereinzelt entstanden und auch diese haben es zu keinem nachhaltigen Erfolg gebracht, auch wenn sie, wie Rheinbergers „Christoforus", durch reichen dramatischen Gehalt, lebhafte Bilder und musikalischen Reichtum ausgezeichnet sind. Leider sind auch die kleineren Chorwerke dieses merkwürdig vernachlässigten, urmusikalischen Meisters kaum mehr bekannt (Montfort, Der Stern von Bethlehem, Toggenburg, Clärchen auf Eberstein, u. a.). — Etwas zerfahren ist die in einzelnen Teilen eine hohe Schönheit des Chorsatzes entfaltende „Heilige Cäcilie" von E. Stehle. Viel straffer im Aufbau, auch von starker Architektur in den meist homophonen Chören ist Josef Scheels „Ahasver". Der dramatische Geist, der dieses Mysterium erfüllt, hat den Komponisten nun auch zur Oper geführt. Seinem „alten Lied" dürfen wir zuversichtlich lauschen. An dieser Stelle sei auch des Schlesiers Leo Kießlich gedacht, der u. a. die Oratorien „Maiandacht" und „Barrabas" komponiert hat. Von

Digitized by Google

dem Beuroner Benediktiner P. Gregor Molitor stammt ein Oratorium „Mariae Heimgang“, das über den Ort seiner Erstaufführung, Münster, noch nicht hinausgedrungen zu sein, aber Beachtung zu verdienen scheint.

Unsere deutschen Komponisten stehen naturgemäß und glücklicherweise in engem geistigem Zusammenhang mit den Großmeistern Händel und J. S. Bach, vor allem natürlich im Chorsatz, während in der Behandlung aller solistischen Abschnitte und in der steten Zunahme des sinfonischen Anteils sich die Moderne offenbart. Aber auch Haydn und Mendelssohn zeigen gerade im Chorwerk ihre noch immer lebendige Einwirkungskraft. Dank der echten Musikseligkeit, mit der er singt und spielt und zu der auch noch die an der modernen Sinfonik geschulte Farbigkeit des Orchesters hinzukommt, ist es dem Direktor der Berliner Singakademie, Georg Schumann (geb. 1866), gelungen, alle diese verschiedenen Stilelemente, in seinen Chorwerken zu einem wirksamen Ganzen zusammenzubinden. Vor allem die dramatisch stark belebte „Ruth“ und die sinfonisch aufgebauten Chorwerke „Totenklage“ und „Sehnsucht“ sind sehr beliebt geworden. Das „Tränenkrüglein“ ist ein sehr beachtenswerter Versuch, mit einem kleinen Instrumentalkörper (Klavier, Harfe und Harmonium) zu wirken. Eine Bescheidung aufs Kleinere würde auch Friedrich E. Koch (geb. 1862) zur sicheren Wirkung verhelfen; denn in seinen großen Chorwerken „Die Sündflut“ und „Die deutsche Tanne“ sind bei aller Gewandtheit in den großen Formen doch die idyllischen Stücke weitaus das Erfreulichste. Seine im Aufbau und der geistigen Absicht an Haydns „Jahreszeiten“ gemahnenden „Tageszeiten“ gehören einer verbreiteten Gattung an, in der Geistliches und Weltliches in Beziehung gesetzt wird. Hierher gehören „Die Silvesterglocken“ des in der strengen Satzform trefflich bewährten Hans Köẞler (geb. 1871), der auch durch sinfonische Variationen und Kammermusik Beachtung erworben hat. Auch Felix Woyrsch (geb. 1860) zeigt in seiner Instrumentalmusik diese Hinneigung zur übersichtlichen Formgebung; sie kommt auch seinen Chören und den volkstümlich gerichteten solistischen Abschnitten seines Mysteriums „Totentanz“ zugute, in dem in der Art der alten Totentänze in einigen geschlossenen Bildern der Tod den König, den Landsknecht, das Kind, den Spielmann und den Greis zum letzten Tanze einladet. Woyrschs neuestes, von frommer, jedoch durchaus moderner harmonischer Empfindung getragenes Oratorium ist „Da Jesus auf Erden ging“. — Klopstocks gewaltige Ode „Die Frühlingsfeier“ mit ihrem dithyrambischen Naturgottesdienst (sie besitzt in Arnold Mendelssohn noch einen künstlerisch bedeutenden Komponisten) hat in Karl Prohaska (geb. 1869) einen berufenen Vertoner gefunden, der einen ungewöhnlichen Reichtum tonmalerischer und motivischer Einfälle mit hervorragender Kunst in gewaltigen Chorsätzen zur zwingenden Einheit zusammenzubauen versteht. Im geistigen Gehalt diesem Werke verwandt ist Wilhelm Bergers etwas breit geratener und der letzten Steigerung ent-

Digitized by Google

behrender, aber von tiefer Innerlichkeit beseelter und starkem Pathos erfüllter „Sonnenhymnus". Auch sein durch schwärmerisches Gefühl ausgezeichneter „Euphorion" sollte von unsern Chören nicht vergessen werden. — Hier sei auch auf die in der Linie von Brahms' „Schicksalslied" stehende schwungvolle Vertonung von Goethes „Wanderers Sturmlied" des jungen Richard Strauß hingewiesen, der auf diesem Gebiete später noch zwei kunstvolle 16stimmige A-capella-Chöre und die etwas lärmvolle, aber farbenprächtige und melodiereiche Chorballade „Taillefer" geschaffen hat. — Zwiespältiger und in Form und Gehalt reichlich zerrissen ist dagegen „Das trunkene Lied" von Oskar Fried (geb. 1871), während er in seinem „Erntelied" einen geradezu elementaren Ausdruck der „Masse" gefunden hat.

Das Leben der Natur als Symbol des menschlichen Daseins ist die dichterische Unterlage für Louis Nicodés (1853—1919) gewaltige Sinfonie-Ode „Das Meer", die in sieben großen Bildern mit einer unerhört kühnen Ausnutzung des Männerchors eine überaus farbige Orchestersprache einigt. Hier ist es dem Komponisten gelungen, die dekorativen Mittel abseits aufgestellter Chöre und Instrumentalgruppen, wie seine durch die Außenerscheinung der Dinge genährte motivische Erfindung zu verinnerlichen. Ein noch gewaltigeres, tiefer schöpfendes Bild des menschlichen Lebens entrollt der auf allen musikalischen Gebieten bewährte Waldemar von Baußnern (geb. 1866 in Frankfurt a. M.) in seinem „Hohen Lied vom Leben und Sterben". Der Komponist hat mit außerordentlichem Geschick wertvolle lyrische Gedichte unserer besten Dichter zu einer Kantate größten Stils zusammengestellt und dadurch einen sehr aussichtsreichen Weg für die Bereicherung der ganzen Gattung gewiesen. So ist das Dramatische von allem Äußeren befreit; wir erhalten ein rein innerlich verlaufendes Seelendrama, dessen Held nicht der Mensch als Individuum, sondern als Gattungsbegriff Edelmensch ist. Und auch er ist nur der Träger der Idee, wie aus Leben Sterben wird und aus Sterben Leben. Das ist im höchsten Sinne sinfonische Dramatik und der Komponist hat auch musikalisch die Aufgabe so angegriffen, daß alle Formgattungen des menschlichen Singens mit allen Möglichkeiten des instrumentalen Musikausdrucks zu einer ganz natürlich wirkenden Einheit zusammengeschlossen sind.

Die religiöse Sehnsucht unserer Zeit, die in allen diesen Werken einen dogmenfreien Ausdruck anstrebt, bekundet sich noch überzeugender in dem Ernst, mit dem gerade unsere Oratorienkomponisten immer wieder um die Gestalt Christi ringen. In der langen Reihe der Messiaden, die seit Händels klassischem Werke entstanden sind, ist die in der Anlage gewaltigste der „Christus" von Felix Draeseke (1835—1913), einer der knorrigsten und eigenwüchsigsten Musikergestalten der neuesten Zeit. Von Liszt ausgehend, hat er sich allmählich zu einem Bekenner des strengen Satzes entwickelt. Seiner herb männlichen Natur ist alles Zerfließende, nur Malerische zuwider.

Digitized by Google

Diese Herbheit steht der Verbreitung seiner Werke, die auf allen musikalischen Gebieten liegen, vor allem aber in der Kammermusik Vorzügliches aufweisen, sehr im Wege. Sein bedeutsamstes Lebenswerk aber ist der „Christus", der sich in vier Teile gliedert: das die Geburt des Heilandes feiernde „Vorspiel" und die drei großen Oratorien „Christi Weihe", „Christus der Prophet", „Christi Tod und Sieg". Das Werk ist ein echtes Chororatorium. In allen möglichen Stimmverbindungen tritt der Chor auf von einfachen homophonen Chören bis zu gewaltigen dreichörigen kontrapunktischen Bauten. Gleich Liszt verwendet Draeseke oft selbständige Instrumentalmusik, der er zum Teil evangelische Gemeindelieder zugrundelegt, in denen er gewissermaßen den Anschluß an die Kirche sucht, wie es Liszt mit der Übernahme liturgischer Motive getan hat. Daß Draeseke im Musikleben der Gegenwart so gar keine Stelle mehr findet, ist ebenso bedauerlich wie bezeichnend für den aufs Sensationelle gerichteten Sinn, der allzuoft den Geist unserer großen Chorvereine trübt.

Viel kleiner im Format, durchaus volkstümlich in der Absicht, aber reich an musikalischem Gehalt, meisterhaft in der an Bach geschulten Chortechnik, mit der sich der von Wagner und Liszt befruchtete Orchestersatz zwanglos vereinigt, ist Paul Gläsers (geb. 1871) „Jesu Leiden und Sterben". Gleich diesem Werke vermeidet auch das biblische Oratorium „Jesus von Nazareth" Gerhard von Keußlers (geb. 1874; lebt in Hamburg) den Erzähler, stellt vielmehr die einzelnen Bilder aus Jesu Leben zusammen und überläßt ihre Verbindung dem Orchester, das im zweiten Werk entsprechend dem weitgespannten Rahmen des Geschehens einen mehr schildernden Charakter hat, während bei Gläser alles auf die lyrische Vertiefung der Stimmung ausgeht. Beide Werke sind um so erfreulichere Erscheinungen, als sie auch kleineren Verhältnissen zugänglich sind. Frühere Oratorien Keußlers sind „Vor der hohen Stadt", „Der Tod". Seine sinfonischen Dichtungen und die in Prag, seinem früheren Wohnsitze, aufgeführte Oper „Gefängnisse" haben keinen lebhaften Widerhall geweckt. — Echte Volkstümlichkeit strebt auch Philipp Wolfrums (von 1854 bis 1919) „Weihnachtsmysterium" an, bei dem er wohl die alten Krippenspiele mit ihrer Szenerie und lebenden Bildern im Sinne hatte. Zahlreiche Weihnachtslieder sind in einer an Humperdinck in „Hänsel und Gretel" erinnernden kunstvollen Feinarbeit dem Chor zugeteilt, selbständige Orchestersätze schaffen den Zusammenhang. Eine künstlerisch hochachtbare Leistung ist August Grosse-Weischedes (Bochum) Kirchenoratorium „Luther", eine durch keinerlei Problematik „interessant" gestaltete, aber tief und ehrlich empfundene, im besten Sinne volkstümliche Wirkung erstrebende Arbeit. Empfindungstiefe und dramatische Ausdruckskraft vereinigten sich in Wilhelm Rudnicks Oratorium „Johannes der Täufer". Eine aufstrebende Kraft ist Georg Nellius in Neheim, der bisher eine Violinsonate, Schulwanderlieder, gemischte Chöre und ein Oratorium „Toten-Klage" geschrieben hat.

Die eigenartigste Erscheinung in dieser streng christlichen, beinahe evan-

Digitized by Google

gelisch-kirchlichen Kunst ist Otto Taubmanns (geb. 1859) „Deutsche Messe für vier Solostimmen, achtstimmigen Doppelchor, vierstimmigen gemischten Chor, vierstimmigen Knabenchor, Orchester und Orgel, über der heiligen Schrift entnommene Textworte mit Benutzung einiger deutschen Kirchenlieder und liturgischen Motive" (letztere aus der Gregorianischen Choralmesse). Der Riesenapparat entspricht durchaus dem geistigen und künstlerischen Gehalt des von Brahms „Deutschem Requiem" äußerlich angeregten Riesenwerkes. Glücklicherweise erreicht den geistigen Gehalt die musikalische Kraft des Komponisten, dem die Chorsprache das naturgewachsene Ausdrucksmittel ist. In unserer subjektivistischen Zeit ist es kaum begreiflich, wie ein im modernsten Musikleben stehender Mann zu einer religiösen Objektivität kommen konnte, die an die elementare, ganz unproblemhafte Gläubigkeit des Reformationszeitalters gemahnt. Die Einzelpersönlichkeit ist ganz ausgeschaltet, alles ist Gottbekenntnis einer Gesamtheit, und so ist hier tatsächlich die Chorform im höchsten Sinne Volkssprache geworden.

Vielleicht hat Rudi Stefan (oder dessen Dichter Borngräber) mit seinem Musikdrama „Die ersten Menschen" auf Hans Stieber eingewirkt, der 1921 ein „dramatisches Bühnenoratorium" „Der Sonnen-Stürmer" herausbrachte. Es sucht den Brudermord Abels ohne irgend ein religiöses Motiv zu begründen. Der Musik wird Eigenart nachgerühmt. Schon durch das Thema ist die Abkehr von volkstümlicher Wirkung bezeichnet.

Zum Schlusse wenden wir uns noch einer in stolz-bescheidener Abseitigkeit stehenden Künstlerpersönlichkeit zu, die mir vor allen anderen zur Lösung dieses modernen Chorproblems berufen erscheint, Friedrich Klose (geb. 1862). Seine Zugehörigkeit zu Liszt betonte er mit der 1889 zum Andenken an den verstorbenen Meister geschaffenen D moll-Messe, in der schon innerhalb der Wagnerschen Klangwelt der eigene Ton gerade in den Chorsätzen unverkennbar ist. Eine große Sinfonie „Das Leben ein Traum" brachte neben Solisten und Frauenchor auch einen Sprecher. Darin zeigt sich, wie in der programmatischen Verwendung der Motive das Streben nach Deutlichkeit mit der unverkennbaren Hinneigung zum Sinfonischen schwer zu ringen hat. Bezeichnete doch Klose sein prächtiges und tiefsinniges Musikdrama „Ilsebill" ausdrücklich als „sinfonisch", während anderseits das ganz herrliche Streichquartett in Es dur programmatischen Charakter trägt. Das vom Unisono-Rezitativ der vier Instrumente im Schlußsatz eindringlich deklamierte Motto enthüllt des Künstlers ganze Persönlichkeit. Es sind Schillers Verse: „In des Herzens heiligstille Räume mußt du fliehen aus des Lebens Drang, Freiheit ist nur in dem Reich der Träume, und das Schöne blüht nur im Gesang." Das Rezitativ klingt an das Hauptthema des ersten Satzes an. Damit ist ohne jeden Zwang der Inhalt dieser Tondichtung gegeben: Auch den Künstler drängt es in die Welt, ja eigentlich empfindet keiner stärker den sozialen Drang der Mitteilung an die Welt als er. Aber je stärker, je reiner sein

Digitized by Google

Künstlertum in ihm entwickelt ist, um so spröder wird sich die Welt ihm gegenüber verhalten, um so mehr muß er sich stoßen an den Kanten des Lebens, um so schwerer wird auf ihm lasten der Zwang dieses Lebens. Ein Neues will er bringen, die äußeren Gesetze des Lebens aber können nur gewonnen werden aus dem Alten. Da gibt es eben nur eins: Du mußt verzichten auf die Welt! Hinein mußt du dich finden in deines eigenen Herzens Räume, dein eigen Reich dir bauen und nun in Freiheit singen, was dein Traum dir kündet. Dann gib das in Einsamkeit Geschaffene hinaus an die Welt, sie wird sich einmal zu ihm hinfinden, wenn es die Schöpfung eines reinen Herzens ist. Diese reine Künstlerseele fühlen wir in Kloses Schöpfungen am Werke; ein gütiges Geschick hat ihm auch Humor verliehen und einen kräftigen Einschuß gesunder Erdhaftigkeit. So gewinnt in seiner Hand Alfred Momberts etwas zerfließende Dichtung „Der Sonne Geist" festeren Bestand und wird bei aller Wahrung des mystischen Grundgehalts zur klar erfaßten und durchsichtig gestalteten Verkündigung des hehren Wunders der Einheit alles Seienden.

Siebentes Kapitel

Die deutsche Instrumentalmusik

Die Instrumentalmusik erscheint auch dort, wo sie aus dichterischem Boden erwachsen ist, als reine Musik und behält das Wesentliche dieser reinen Musik bei: sie ist unbestimmter im Ausdruck, freier in der Entwicklung des Inhaltes und für die Gestaltung der Form bleiben selbst wider den Willen des Komponisten musikalische Kräfte entscheidend. Der Hörer empfängt auch die noch so dichterisch gewollte, gedanklich belastete oder malerisch als Schilderungsmittel angesehene Musik doch als Musik, d. h. nach ihren klanglichen Werten. Diese üben ihre Wirkung aus, auch wo das Dichterische und Geistige nicht erfaßt oder abgelehnt wird. Das gilt auch für den Schaffenden, auf dessen Tonempfinden alles Gehörte irgendwie einwirkt. So müssen der Wege zahllose sein, auf denen aus grundsätzlich ganz verschieden gerichteten Entwicklungslinien Einzelheiten ineinander überfließen und sich miteinander vermengen. Heute bekommt jeder Musiker ein unendlich viel größeres Maß von Musik zu hören als in früheren Zeiten. Dazu kommt, daß die wissenschaftliche Betrachtungsweise unseres Zeitalters auch auf die Musik übergegriffen hat, nicht nur durch die Ausgrabungen und Ausgaben alter und die Einfuhr fremdvölkischer, exotischer Musik, sondern auch durch wissenschaftliche Untersuchung der Tonverhältnisse. Wie in der Malerei der Pointillismus undenkbar wäre ohne die wissenschaftliche Überlegung, daß verschiedenfarbige nebeneinander gesetzte Punkte sich auf der Netzhaut des

Digitized by Google

Auges zu einer Mischfarbe vereinigen, so stammen auch in der Musik zahlreiche Neutönerabsichten der Futuristen aus wissenschaftlichen und physikalischen Erwägungen.

Auch in geistiger Hinsicht steht der Musiker von heute in viel verwickelteren Zusammenhängen, als der der älteren Zeit. In den letzten Jahrzehnten waren die literarischen und bildnerischen Kunstkräfte entsprechend der mehr sinnlich-materiellen und verstandesmäßigen Einstellung zur Welt stärker, als die rein musikalischen. Auch vermag sich der einzelne dem öffentlichen Leben kaum mehr zu entziehen und wird so hineingezogen in eine Fülle von Problemen, die vielfach nicht rein gefühlsmäßig zu erleben sind, sondern der geistigen Durcharbeitung bedürfen. Das alles gibt natürlich einen ganz anderen Untergrund für das Kunstschaffen auch des Musikers, als ihn Zeitalter mit einer viel elementareren oder auch mehr gefühlsmäßig eingestellten Weltanschauung boten. Vor allem für größere musikalische Gebilde, die nicht als Stimmungsausdruck einer gefühlsseligen oder sinnlich hochbeschwingten Stunde, sondern nur als das Ergebnis langwieriger oder doch im Tiefsten erschütternder Lebensvorgänge entstehen können, ist darum ein völliges Freisein von dieser Geistigkeit und Problemhaftigkeit der Zeit kaum zu erwarten. In der Tat haben alle die verschiedenen Verbindungen der Musik mit zunächst außermusikalischen Inhalten ihren letzten Grund im Verlangen des Musikers, mit den Mitteln seiner Kunst an dieser Geistes- und Seelenarbeit seiner Zeit teilzunehmen.

Der glückliche Fall, daß sich ein solches Lebensproblem ganz ins Gefühlsmäßige umsetzen läßt, ist deshalb so selten, weil der Lebens-„Ideen" im Schopenhauerschen Sinne nur ganz wenige sind. Die Buntheit und Mannigfaltigkeit des menschlichen Lebens beruht darauf, daß für jede dieser Ideen unzählige „Abbilder" möglich sind. Da nun aber die Musik, wo sie ganz eigen und rein ist, die Idee selbst darbietet, gibt es nur wenige rein sinfonische Probleme. Natürlich sind auch für jede dieser Musikideen zahlreiche rein musikalische Abbilder denkbar — Beethoven hat in acht von seinen neun Sinfonien die Idee der menschlichen Freiheit abgewandelt —, aber die so musikalisch ausgedrückte Idee ist auch nur rein ideell nachzuerleben. Eine volle Aufnahme, ein vollkommenes Reproduzieren derartiger reiner Musik wird immer das Höchste bleiben, was Musik vermitteln kann. Aber es wird einerseits immer nur eine beschränkte Zahl von Menschen diese Nacherlebensfähigkeit haben. Andererseits wird auf diesem Wege die Musik niemals imstande sein, nach einer ganz bestimmten Richtung hin ins Leben einzugreifen und an diesem mitzugestalten. Denken wir daran, daß auch Beethovens Einwirken auf die Welt erst Jahrzehnte nach seinem Tode eingesetzt hat, daß die Wirkung, die Beethoven heute unverkennbar auf sehr breite Volksmassen ausübt, doch wohl erst möglich geworden ist, nachdem durch die dazwischenliegende Entwicklung der Musik die Menschheit

Digitized by Google

daran gewöhnt worden ist, die Musik nicht mehr als tönend bewegte Form, sondern als Dichtung aufzunehmen. Es ist also durchaus kein verstiegener Geistesdünkel gewesen, sondern ganz im Gegenteil der soziale Trieb, sich möglichst vielen verständlich zu machen, möglichst stark am Gesamtleben Anteil zu haben, der auch die Instrumentalmusik angetrieben hat, eine Verbindung mit anderen Lebenserscheinungen anzustreben, die erfahrungsgemäß mehr Aussicht haben, sofort verstanden und damit miterlebt werden zu können.

Sprach Beethoven von einem „Dichten in Tönen", so setzt ein halbes Jahrhundert nach ihm die „sinfonische Dichtung" ein; sie ist bereits wieder ein Zurücktauchen in die „Idee", nachdem zuvor die Programmsinfonie sich an klarere, von Literatur oder bildender Kunst, vom äußeren Leben oder auch der Natur gebotene Abbilder gehalten hatte. Eine echte sinfonische Dichtung wird immer nur von einem Dichter-Musiker zu erreichen sein. Auf den Titel, der auf den Kompositionen steht, kommt es ja nicht an. Die meisten sinfonischen Dichtungen sind mehr oder weniger verkappte Programmsinfonien. Und sehr viele der als Sinfonien auftretenden Werke, z. B. die Bruckners, sind in ihrem Wesensgrunde Dichtungen Denn auch Bruckner wandelt stets die eine Idee ab, aus seinem Erleben der Natur in die Vereinigung mit Gott zu gelangen.

Daneben behält in aller Kunst die Freude an der Formgestaltung ihre bezaubernde Macht. Wie in der Architektur die Bändigung des Raumes ein Lustgefühl ist und darüber hinaus Betätigung sein kann einer gewaltigen Gestaltungskraft, so in der Musik die Entwicklung großer Formen aus einem kleinen musikalischen Kern (Thema), wobei das Immaterielle und Zerfließende der Tonmasse zu einem übersichtlichen, geistig zu erfassenden Gebilde gefestigt wird. Dieses „formale" Musizieren ist urechte Kunst, die ihren Wert erst als Formalismus einbüßt, also dort, wo der Künstler nicht selber formgestaltet, sondern nur versucht, ein vor ihm und von andern Gestaltetes nachzuahmen.

Wir begegnen allen diesen Richtungen und Absichten auch in der Instrumentalmusik der Neuzeit. Der Kreis der an ihr Beteiligten hat sich gegen früher außerordentlich erweitert. Während fast ein Jahrhundert lang von den Vorläufern Haydns ab vor allem die Sinfonie fast Alleingebiet der Deutschen war und nur die Franzosen einige charakteristische Erscheinungen beisteuerten, können wir heute von vielen nationalen Gruppen reden. Es ist sehr bezeichnend, daß diese nationale Richtung erst im Anschluß an Programmusik und sinfonische Dichtung sich entwickelt hat; sie hängt aufs innigste zusammen mit jener Absicht der Verdeutlichung des musikalischen Inhalts zur Mitarbeit am Gesamtleben der Gemeinschaft. Diese Gemeinschaft ist in der Geschichte des 19. Jahrhunderts in immer stärkerem Maße die auf das Volkstum gegründete Nation gewesen. Es ist sehr bezeichnend,

Digitized by Google

daß, während Beethovens Zeitalter von „Humanität" sprach, die Gegenwart, wenn sie Ähnliches meint, zum Worte „Internationalität" greift. Sie betont so ihre Festlegung ins Nationale, selbst wo sie das Gegenteil als ihr Streben bekennt.

Das vorliegende Buch gibt die Darstellung dieser neuen Nationalmusiken an späterer Stelle. Die französische Sinfonik gewinnt durch den Impressionismus Bedeutung für die allermodernste stilistische Entwicklung und wird deshalb am besten gemeinsam mit dem Futurismus behandelt. Hier haben wir es nur mit der deutschen Musik zu tun.

* * *

Daß gerade das deutsche Musikverlangen sich in der Instrumentalmusik am ausgiebigsten und eindringlichsten ausspricht, beweist auch dieser Zeitraum, trotz der Bedeutung, die Musikdrama und Oper dank der überragenden Gestalt Wagners gewonnen haben. Übrigens gehört hierher der gewaltige Anteil des Sinfonischen in Wagners Drama und die stets zunehmende Bedeutung des Instrumentalen im Liede und im Chorwerk. Wir können also selbst für diese Verbindungen von Wort und Musik die zunehmende Machtstellung des rein Instrumentalen feststellen.

Fragen wir, was heute auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik in lebendiger Wirkung steht, so stoßen wir zunächst auf unsere Klassiker, vor allem Beethoven. Von den früheren wächst die Bedeutung Bachs noch immer, zumal für die kammermusikalischen Formen, aber durch die Art seiner Polyphonie auch für die Sinfonie. Mendelssohns Einwirkung ist heute gering, die Schumanns auf die kleineren Formen immer noch sehr stark; für die Klaviermusik kommen noch Chopin und Jensen hinzu. Für die Sinfonie mündet der Geist des Klassizismus und der Frühromantik in Brahms ein, nur sollte man nicht vergessen, daß seine erste Sinfonie erst 1877 erschienen ist. Nur wenig vorher (1873) setzen die öffentlichen Aufführungen der Brucknerschen Sinfonien ein, die aber eigentlich erst seit dem neuen Jahrhundert zu stärkerer Wirkung gelangen. Heute haben wir zum Glück endlich auch große Bruckner-Feste. Daß sie den Meister volkstümlicher als er bisher war, machen werden, steht zu hoffen. Verdienst um die Pflege seiner kirchlichen Kunst haben sich in Deutschland auch an entlegenen Orten wirkende Männer erworben, so der Domkapellmeister Ottenwälder in Rottenburg, der Brucknersche Schöpfungen beim Gottesdienste aufführt. Aus der älteren, literarisch befruchteten Romantik wächst Berlioz' Programmsinfonie heraus, der Liszt in „Faust" und „Dante" formal nahesteht. Erst danach bildet er die sinfonische Dichtung aus, die in Richard Strauß ihren einflußreichsten Vertreter findet, während die Linie Bruckner und damit rückliegend Schubert durch Gustav Mahler zur Zeitmacht geführt wird.

Digitized by Google

Von Strauß war schon die Rede und Mahler wird besonders behandelt werden; hier haben wir die Fülle der Komponistenerscheinungen unterzubringen und die verschieden gerichteten Bestrebungen zu charakterisieren. Dabei ist eine auffällige Erscheinung festzustellen. Unser öffentlicher Musikbetrieb hat eine früher ungeahnte Ausdehnung gewonnen und die Masse der Konzerte ist kaum mehr übersehbar. Trotzdem wird verhältnismäßig ein nur ganz geringer Bruchteil des Geschaffenen geboten. Gerade die Fülle der Konzertveranstaltungen schädigt die Verbreitung oder doch Einbürgerung der zeitgenössischen Musik. Aus der verwirrenden Masse der Erscheinungen vermag sich das Publikum nur weniges zu merken, an das es nun sein Musikverlangen klammert. So ist die sicherste Wirkung mit den alten bekannten Werken zu gewinnen. Neue Werke dagegen verschwinden selbst bei ganz schönem Anfangserfolg sehr rasch wieder von den Programmen und werden nur ganz ausnahmsweise wieder hervorgeholt. Hier muß unbedingt auf Abhilfe gesonnen werden, denn gerade an die Musik muß der Hörer „sich gewöhnen" können. Wir werden im folgenden einer großen Zahl von Komponisten und Werken begegnen, denen wir die Achtung nicht versagen können. Wir würden, wenn es unsere Aufgabe wäre, einen „Führer" durch diese Musik zu schreiben, eine noch viel größere Zahl von Werken aufzählen müssen, die eine Aufführung verdienen; in unserm praktischen Musikleben wird ihnen der Musikfreund kaum jemals begegnen. Andererseits ist natürlich nicht zu verkennen, daß, je mehr der Musiker versucht, mit seinen Werken in das zeitgenössische Leben einzugreifen und zu Fragen des Tages Stellung zu nehmen, er auch um so größere Gefahr läuft, mit dem Tage zu versinken, für den er geschaffen hat.

Die Mehrzahl der durch Schumann und Mendelssohn beeinflußten Instrumentalkomponisten ist schon in anderem Zusammenhange im 4. und 5. Kapitel des zehnten Buches meiner „Geschichte der Musik" genannt worden. Auch jene unter diesen Musikern, die ihr Schwergewicht in der Chorkomposition oder in der Kammer- und Klaviermusik haben, schufen Sinfonien. Hier seien noch genannt der Schumann eng befreundete Albert Dietrich (1829—1908), dessen Bestes in den Klavierstücken liegt, und J. O. Grimm (1829—1903), durch Jahrzehnte Musikprofessor in dem etwas abseits gelegenen Münster, dessen kanonische Suiten eine vollendete formale Arbeit aufweisen. Auch seine Lieder verdienen noch heute Beachtung. Noch vor Brahms liegt die F dur-Sinfonie von Hermann Götz, deren zweiter als „Intermezzo" bezeichneter Satz ein köstliches Musikstück ist. Diese Kreise bilden von vornherein die Gefolgschaft für Johannes Brahms, dessen musikalischer Einfluß sich mit dem Schumanns und Mendelssohns, aber auch der älteren Klassiker vielfach zu einer Art musikalischer Neuromantik vereinigte, die auf die mehr poetische Stimmung ausging, für die sie vor allem in der Natur die Anregungsquelle fand. Besonders in kleineren For-

Digitized by Google

men ist hier viel Schönes geschaffen worden, während die größeren, da der Gehalt nicht ausreicht, leicht dem Formalismus verfallen.

Es sind zumal norddeutsche Komponisten, denen wir hier begegnen, und ihr Bestes haben sie durchweg dem Klavier gegeben. So Hermann Graedener (geb. 1844), trotzdem er im Gegensatz zu seinem Vater Karl (1812—1883), der fast ganz in ausgezeichneten Miniaturstücken Schumannscher Art aufging, hauptsächlich mehrstimmige Kammermusik und Solokonzerte schrieb; Gustav Jenner (1865—1920) mit schönen Frauenterzetten mit Klavier; der auch als Pädagoge bewährte Arno Kleffel (1840—1913), Klavierstücke und Lieder; Max Meyer-Olbersleben (geb. 1850), dessen Chöre viel gesungen werden, der aber auch mit einigen volkstümlich gearteten Opern zu Gehör kam; Walter Niemann (geb. 1876), ein glänzender Kenner der Klaviermusik und selber ungemein stimmungsvoller Landschaftspoet für Klavier. Unter seinen oft feinen impressionistischen Arbeiten, die zum Teil Anlehnungen an Vorgänger zeigen und von einer leicht merkbaren spielerischen Art leider nicht ganz frei sind, seien genannt die Suite nach Hebbel, Pompeji, Alt-China, drei Klaviersonaten, eine Violinsonate, Rheinische Nachtmusik für kleines Orchester. Bedauerlicherweise entbehrt Niemann der Selbstkritik: sein unausgesetztes Schaffen ist teilweise ein fortwährendes Sich-Wiederholen und Verwerten von Nichtigkeiten. Zur Ausfüllung großer Formen reicht seine Gedankenkraft nicht ganz aus. In seiner besonderen Begabung ist er, der wohl ein Erbe von Kirchner und namentlich Jensen heißen darf, stark abhängig vom Wesen seines Vaters, des zu den Genrekünstlern des Klaviers gehörenden Rudolf Niemann (1838—1898), dessen Gavotte und Händelvariationen sich das musikalische Haus auch heute nicht entgehen lassen dürfte. Auch Richard Metzdorf (geb. 1844) behauptet sich nicht durch seine Sinfonien und Opern, sondern mit Klavierstücken. Ganz dem Klavier hat sich Joh. Karl Eschmann (1826—1882) gewidmet, wie auch der Herausgeber der späteren Ausgaben seines trefflichen „Führers durch die Klavierliteratur", Adolf Ruthardt (geb. 1849). Liegt das Hauptverdienst der beiden Letztgenannten mehr auf lehrhaftem Gebiete, so ist der als Chopin-Spieler und feinsinniger Bearbeiter und Herausgeber (Chopins) bekannte Hermann Scholtz (1845—1918) ausgezeichnet in kleinen lyrischen Stücken für Klavier.

Auch die kleineren Orchesterformen, denen ein klarer durchsichtiger Bau besonders zugute kommt, wurden in dem Brahms nahestehenden Kreise eifrig gepflegt. Dabei eint sich dem seinigen vielfach der Einfluß des auch von Schumann herkommenden, aber dabei seine kernhafte Natur wahrenden und aus dem ungarischen Volkstum eigenartige Klänge gewinnenden R. Volkmann. Gerade auf ihn geht ein Zug zum Koloristischen zurück, der dabei doch nichts mit der mehr von Frankreich (Berlioz) herstammenden programmatischen Farbigkeit jener zahlreichen Werke zu tun hat, die ihren landschaftlichen Untergrund betonen und geradezu eine Reiseliteratur darstellen. Der

Digitized by Google

bedeutendste unter den hierher gehörigen Musikern ist der auch als feinsinniger Klavierkomponist glückliche Wiener Robert Fuchs (geb. 1847), unter dessen zahlreichen, vorwiegend kammermusikalischen Werken die „Fünf Serenaden für kleines Orchester" die wertvollsten sind und überhaupt mit das Reizvollste darstellen, was in neuerer Zeit auf diesem einst reich angebauten Gebiete erlesener Kleinkunst geleistet worden ist. Um einen Grad volkstümlicher ist die D dur-Serenade von Elisabeth Kuyper (geb. 1877), die auch beachtenswerte Werke für Violine und Cello geschrieben hat.

Zu einer Hochburg der Verehrung für Brahms wurde durch Josef Joachim (1831—1907), der ihr seit ihrer Begründung fast vierzig Jahre vorstand, die Berliner Hochschule für Musik. Als Komponist war Joachim von Liszt ausgegangen (Konzertouvertüren „Hamlet" und „Demetrius"), doch liegt seine Bedeutung nicht auf schöpferischem Gebiete, so dankbar die Geiger noch heute für sein „Ungarisches Konzert" oder seine Variationen sind, sondern in seiner fruchtbaren Lehrtätigkeit und glänzenden Wirksamkeit als Geiger und Quartettführer. Den letzten Quartetten Beethovens, aber auch der Kammermusik des ihm eng befreundeten Brahms hat er die Welt erobert. Die Berliner Hochschule wurde so eine getreue Genossin der Berliner Akademie. Einige der hierher gehörigen Musiker sind schon an anderer Stelle genannt worden. So Max Bruch, der, ähnlich wie Gernsheim, außer Chorwerken auch das vorzügliche Violinkonzert in G moll, Kammermusik und Sinfonien geschaffen hat; Herzogenberg, Wilhelm Berger, den wir bereits als Lieder- und Chorkomponisten kennen lernten, vor allem mit Kammermusik; der Chormeister Friedrich E. Koch mit einer sinfonischen Fuge, zwei Sinfonien und einem Violinkonzert; der Liederkomponist Robert Kahn mit zahlreichen Kammermusikwerken. Zeigen sich bei den Letztgenannten in der Klangfarbe manche Beziehungen zu den Neudeutschen, so war der dem gleichen Kreise angehörende Robert Radecke (1830—1911) durchaus Klassizist. Eines seiner Lieder „Aus der Jugendzeit" ist volkstümlich geworden. Weicher als er, sonst gleichstrebend, war Ernst Rudorff (1840—1916), unter dessen größeren Werken die H moll-Sinfonie weiterzuleben verdiente. Für das stilistische Hin und Her bezeichnend ist, wie der dem gleichen Kreise angehörige Philipp Rüfer (geb. 1844) mit seinen Opern „Merlin" und „Ingo" der Wagnernachfolge zugehört, während seine vor allem im ersten Satz bedeutende F dur-Sinfonie, die Klavierstücke und die Kammermusik zu Brahms weisen. Ganz zu ihm bekennen sich Anton Beer-Walbrunn (geb. 1864) mit seiner meisterhaft gearbeiteten Kammermusik und der deutschen Suite, Hans Kößler (geb. 1853) mit seinen kunstvollen sinfonischen Variationen und der glänzende ungarische Klavierspieler E. von Dohnanyi (geb. 1877) mit zahlreichen kammermusikalischen Werken und der bedeutenden D moll-Sinfonie. Dabei steckt in ihm eine zu dieser Formen-

Digitized by Google

klarheit reizvoll gegenspielende Phantastik, die sich auch auf der Bühne in einer Ballettpantomime „Der Schleier der Pierette" bewährt hat. Der Berliner Akademie gehören noch an die Brüder Philipp und Xaver Scharwenka. Philipp (1847—1917), der einer der fruchtbarsten und feinsinnigsten Komponisten kleiner Klavierstücke ist, hat auch hervorragende Kammermusik, die bedeutende viersätzige Tondichtung „Traum und Wirklichkeit" und die packende „Sinfonia brevis" geschrieben. Xaver (geb. 1850), vorzüglicher Klavierspieler und hervorragender Lehrer, gab sein Bestes in den Werken für Klavier, darunter vier Konzerte. Mehr noch, als diese beiden, zeigt die Mitgliedschaft von Hugo Kaun (geb. 1863) und Georg Schumann (geb. 1866), daß die Berliner Akademie ihren starren Konservativismus aufgegeben hat. Der erstere hat sogar mit sinfonischen Dichtungen „Minnehaha" und „Hiawata" begonnen, in denen seine in Amerika, wo er lange als Lehrer tätig war, empfangenen Eindrücke einen Niederschlag gefunden haben. Bei uns ist er vor allem durch seine bedeutende C moll-Sinfonie, seine ausgezeichnet gebauten, melodiereichen Kammermusikwerke und neuerdings durch ganz vortreffliche Klavierkompositionen bekannt geworden. Georg Schumann, dem wir bereits als erfolgreichem Chormeister begegnet sind, hat auch viel Klavier- und Kammermusik geschaffen und mit Orchestervariationen „über ein lustiges Thema" und solchen über ein Thema von Bach sich als eines unserer glänzendsten Formtalente bewährt. Wertvoller noch ist die großzügige und vollblütige sinfonische Dichtung „Im Ringen um ein Ideal".

Die Tonsprache der zuletzt genannten Musiker ist bezeichnend für die rein musikalische Auffassung der durch Programmusik und sinfonische Dichtung gewonnenen Orchestermittel. Sie werden unbekümmert auch in strengerer Satzform und mit dem ganzen Ausdrucksvorrat, je nach Bedarf auch mit der Arbeitsweise der klassischen und klassizistischen Richtung vermengt. Was bei diesen Älteren als Eklektizismus wirkt, erscheint beim jüngeren Geschlecht als ganz natürliche Folge des musikalischen Erlebthabens beider Richtungen. Doch bevor wir uns dieser Musikergruppe zuwenden, wollen wir diese andere Richtung, die mit der von Schumann und Mendelssohn herkommenden und in Brahms gipfelnden in scheinbar unversöhnlichem Gegensatze lag, kennen lernen.

In ihr mengen sich die Einflüsse der von Berlioz heraufgeführten Programmusik mit denen der sinfonischen Dichtung Liszts, nicht nur in der Verwendung der musikalischen Mittel, vor allem also in der Orchestertechnik, sondern auch in geistiger Hinsicht. Wenn man sie rein geistig nimmt, kommt man für die Charakteristik am besten mit den Begriffen Impressionismus und Expressionismus aus. Je nachdem die Keimzelle des musikalischen Kunstwerks von außen in den Musiker hineingesenkt wird oder in seinem eigenen Innern liegt, wird sein sinfonisches Werk mehr programmatische oder sin-

Digitized by Google

fonische Dichtung sein. Es ist gleichgültig, ob diese Anregung zum Schaffen in der Natur liegt, ein landschaftlicher Eindruck oder ein Werk der Literatur oder bildenden Kunst ist, jedenfalls hat der Künstler ein außer ihm Liegendes aufgenommen, dem er nun mit den Mitteln der Musik erneut Leben zu verleihen sucht. Im anderen Falle geht ein Erlebnis seines Inneren voran. Das Gestalten dieses Erlebens ist Dichtung; als Musiker wählt er zum Mitteilungsmittel des Gedichteten die Musik. Es hat innere Gründe, daß die echten sinfonischen Dichtungen ganz von selbst zur Einsätzigkeit kamen, entsprechend der Geschlossenheit des innerlich zur Einheit gestalteten Erlebens. Die Programmusik dagegen hatte es leicht, bei der Mehrsätzigkeit zu bleiben, wobei allerdings vielfach die überlieferte Vierzahl verändert wurde. So klar sich die Gattungen theoretisch scheiden lassen, so selten stehen die einzelnen Musikwerke innerhalb der scharf umrissenen Grenzen. Die sinfonische Dichtung hat vor allem sehr viel darunter gelitten, daß die von ihren Schöpfern gewählten Vorwürfe unmusikalischer Natur oder zu sehr mit philosophischem Gedankengehalt befrachtet waren.

Dem engeren Lisztskreise gehörte der Schweizer J. J. Raff (1822—1882) an, er wurzelt aber bei den älteren Romantikern und zeigt sich vielfach befruchtet von Berlioz. Raff ließ sich durch die Not des Lebens zu übereiltem Schaffen bewegen und ermangelte auch der Kraft, seine hohe musikalische Veranlagung zusammenzureißen und auf der in raschem Anlauf erklommenen Höhe zu beharren. So sind auch in seinen besten Werken schwache Stellen, umgekehrt finden sich fast überall ausgezeichnete Einzelheiten. Vor allem wäre eine Auswahl seiner besten Klavierschöpfungen sehr willkommen, erst recht, da seine Sinfonien kaum mehr zu beleben sind. Auch der Genuß an der „Waldsinfonie" wird durch den Berlioz übertrumpfenden Spektakel des letzten Satzes zerstört, zumal doch der Geist des Franzosen fehlt. Unter den acht übrigen Sinfonien ist die „Leonore", eines der zahlreichen durch Bürgers Ballade angeregten Tonwerke, die einheitlichste. — Noch weniger zu den eigentlichen „Neudeutschen" zählt der bereits wiederholt erwähnte Josef Rheinberger, der mit seiner Programmsinfonie nach Schillers „Wallenstein" hierher gehört, in der vor allem das launige Scherzo „Wallensteins Lager" beachtenswert ist. — Heinrich Hofmann (1842—1902) errang vor allem mit der den lyrischen Gehalt von Tegners „Fritjof" ausschöpfenden Sinfonie und der „ungarischen Suite" starken Erfolg.

An der Weimarer Tafelrunde Franz Liszts ist eine der sympathischsten Gestalten Hans von Bronsart (1830—1913), eine knorrige Natur. Seine Kammermusikwerke lohnen eine eingehende Beschäftigung. Auch das Klavierkonzert in Fis-moll und die Frühlingsphantasie verdienten noch heute aufgeführt zu werden. Bronsarts Gattin Ingeborg (1840—1913) ist eine der bedeutendsten unter den ja wenig zahlreichen weiblichen Komponisten. Sie hat sogar Opern, „Hjarne" und den großangelegten „Manfred", ge-

Digitized by Google

schaffen, das Beste aber in ihrer der höheren Hausmusik zugehörigen Klaviermusik gegeben. Der andere Hans der Tafelrunde, der Feuerkopf von Bülow (1830—1894) war schöpferisch wenig veranlagt, kulturell bedeutsam aber hat er gewirkt als Dirigent und Klavierspieler, überhaupt als leidenschaftlicher Vorkämpfer echter Kunst. Äußere Lebensumstände haben ihn nach 1870 ins Brahmslager getrieben[1]. — Karl Tausig (1841—1871), Liszts bedeutendster Nachfolger als Klavierspieler, starb zu früh, um seine hochfliegenden schöpferischen Pläne ausführen zu können. So müssen wir uns an seine Klavierauszüge, die von dem ausgezeichneten Pianisten und Pädagogen Heinrich Ehrlich (1822—1899) herausgegebenen Studienwerke und seine stilistisch freilich nichts weniger als einwandfreien Konzertbearbeitungen klassischer Musik halten. Hier wollen wir auch eines italienischen Schülers Liszts gedenken, des um die Einführung deutscher Musik in Italien hochverdienten Giov. Sgambati (1843—1914), der sein Bestes in der Kammermusik gegeben hat.

Im Konzertsaal gewann dann diese Richtung die Übermacht mit und durch Richard Strauß. Dadurch, daß der „Allgemeine deutsche Musikverein" sich ganz zu dieser Richtung bekannte, war von vornherein den hierher gehörigen Werken die Aufführung in einer Reihe von Konzertsälen gesichert. Nachhaltige Erfolge sind aber außer Strauß keinem der Komponisten beschieden gewesen. Ein Nietzsche-Wort geht W. Maukes tiefgefühlter Tondichtung „Einsamkeit" als Motto vorauf. In seiner „Gold"-Sinfonie (mit Chor) schuf der Komponist ein gewaltiges Werk, das vom Segen und Fluch des Goldes in tief bewegenden, starken, trotzigen und fantastischen, wilden Klängen erzählt und in seinem Höhepunkte, dem Adagio-Satze, melodische Bildungen von höchster Schönheit und Empfindungstiefe bietet. Siegmund von Hausegger (geb. 1872 als Sohn des trefflichen um die Wagnersache verdienten Ästhetikers Friedrich v. H.) war es nicht beschieden, dauernde Erfolge zu erzielen. Man wird das um der hochgerichteten, von starkem ethischen Gehalt erfüllten Art des Komponisten willen bedauern; aber in ihm ist zu wenig wirkliches Musikantentum, zu sehr überwiegt das Geistige. Immerhin wecken die „dionysische Phantasie", „Wieland der Schmied", „Barbarossa" und vor allem die großangelegte, von tiefem Erleben zeugende „Natursinfonie" lebhafte Teilnahme. Hauseggers „Aufklänge", Orchestervariationen über „Schlaf, Kindchen, schlaf" sind bewundernswert nach ihrer technischen Seite hin, berühren aber den Hörer innerlich kaum stark. — Der Mittelpunkt für die sinfonische Dichtung wurde München, wo Ludwig Thuille, der selber seine Herkunft aus dem Klassizismus nie ganz verleugnete, bedeutsam als Lehrer wirkte. Neben ihm stand Rudolf Louis (1870 bis 1914) mit seinem „Proteus". Ernst Boehe (geb. 1880) gehört hier-

[1] Diese Auffassung läßt sich heute nicht mehr aufrecht erhalten. Eine Darlegung der tatsächlichen Verhältnisse würde den zur Verfügung stehenden Raum weit überschreiten. D. V.

Digitized by Google

her mit seinen schönen Landschaftsbildern aus dem Zyklus „Odysseus“, einem „Sinfonischen Prolog“ u. a. m. Boehe beherrscht die Form und instrumentiert glänzend. Allgemeiner Wirkung seiner Musik steht ihre Schwerblütigkeit im Wege. Hermann Bischof (geb. 1868), dessen Melodiebildung viel eigene Züge trägt, ist von der sinfonischen Dichtung „Pan“ zur strengeren Form in seinen farbenprächtigen E dur- und D moll-Sinfonien gekommen. Heinrich Gottlieb Noren (geb. 1861) hat in seinem „Kaleidoskop“ der alten Variationenform neue Reize abgewonnen und in seinem Violinkonzert, einer Serenade, Kammermusik usw. Beachtenswertes geschaffen. Straußische Art verschmilzt in ihm mit böhmischer Weise. Seine Musik zeigt glänzende Mache und rhythmische Beweglichkeit. Zu der Münchener Schule sind ferner zu zählen der in letzter Zeit an allgemeiner Beachtung gewinnende ernst strebende August Reuß, Richard Mors, der Riemannianer Pottgießer, ein vortrefflicher Könner, der sich aber gerne in akustische Tüfteleien verliert, endlich der Schöpfer guter Kammermusik, eines Violinkonzerts usw., der auch als Maler bekannte Desiré Thomassin (geb. 1858 in Wien). Auch den Schweizer Volkmar Andreä (geb. 1879) nennen wir hier mit seiner Trilogie „Schwermut, Entrückung, Vision“, die für ihre vielfachen Maßlosigkeiten durch großzügige Haltung entschädigen kann. Paul Scheinpflug (geb. 1875) kommt in seiner „Frühlingssinfonie“ einem innerlicheren Dichtertum nahe und hat in seiner „Ouvertüre zu einem Lustspiel“ ein köstliches Orchesterstück geboten. Auch Scheinpflug hat, wie viele andere, den Weg auf die Bühne beschritten. Seine Oper „Der Kammersänger“ sieht der ersten Wiedergabe entgegen. — Mehr dekorativ malerisch wirkt Theodor Blumer (geb. 1882) in seinem „römischen Karneval“. Allzu ungezügelt, vielleicht auch zu schnell schaffend ist das äußerlich leidenschaftliche Talent Karl Bleyles (geb. 1880), dessen zahlreiche Chor- und Instrumentalwerke für die unterlaufenden Maßlosigkeiten durch ihre Schwungkraft, ihre blühende Farbigkeit und eine Fülle geistreicher Orchestereinfälle schadlos halten. Bleyles „Flagellanten-Zug“ gehört ohne Frage zu den besten sinfonischen Dichtungen und sein Violinkonzert verdient als eine schöne und dankbare Schöpfung stärkere Beachtung. Der in Cannstatt lebende Komponist hat sich neuerdings der Oper („Der Teufelstag, Hannesle und Sannele“), zugewendet. — Auf Friedrich Kloses in anderem Zusammenhang gewürdigte Sinfonie „Das Leben ein Traum“ sei kurz verwiesen. Noch wäre mancher Musiker zu nennen, aber wir fühlen schon heute, daß es mit diesem ganzen reichen Schaffen ähnlich liegt, wie mit dem Musikdrama der ausgesprochenen Wagnerianer. Es fehlt die wirklich schlagende Überzeugungskraft, weil der Begriff „sinfonische Dichtung“ ebenso äußerlich oder unzulänglich erfaßt wird, wie dort das Wesen des Musikdramas. Zum Beweis dafür braucht man sich nicht an solch ganz äußerlich angepackte Stücke, wie die sinfonischen Dichtungen „Belsazar“, „Pompeji“, „Hero und Leander“ von Paul Ertel (geb. 1865), dessen sonderbar schwankende Ent-

Digitized by Google

wickelung, die ihn neuerdings zum französischen Impressionismus geführt hat, vielleicht immer noch nicht abgeschlossen ist, zu halten: auch so riesig angelegte und mit unleugbarer Kraft durchgeführte Werke wie Jean L. Nicodés „Sturm und Sonnenlied", „Gloria" zeigen dieses Bauen von außen her. Das vom Künstler selbst entwickelte Programm mag es bezeugen. Danach stellt die Sinfonie das Lebensschicksal eines Propheten dar, der im Kampf um seine höchsten Ideale von der Macht der brutalen Wirklichkeit zu Boden gerungen wird. Auf freiem Berge, im Anblick der hehren Natur, findet er wieder sonnigen Frieden. Hier kann er seinem noch fortglühenden höchsten Trachten weiterleben, fern von dem weitertobenden Kampf im Tal.

Also auch ein Heldenleben. In der Programmfassung sogar offenbar beeinflußt von „Heldenleben" und „Zarathustra" des Richard Strauß. Sieht man dieses Programm daraufhin an, ob hier ein Schicksal gedichtet, das heißt innerlich erschaut ist, so wird man zugeben können, daß dafür in einer Wortdichtung allenfalls der passende Ausdruck gefunden werden könnte. Bezeichnenderweise dann wohl am ehesten in epischer Form, zuallererst im Roman. Wir haben ja in den letzten Jahren eine ganze Reihe von Romanen erhalten, die die Entwicklung eines Menschen von seiner Kindheit an vorzuführen streben. Gerade für die zwei ersten Sätze zum Beispiel ließen sich aus der neueren Romanliteratur ein Dutzend und mehr Beispiele nennen. Ins Romanhafte oder wenigstens in das Gebiet der Wortdichtung ausdrücklich hinüber gehen dann die Worte „von tausend Zielen" und dann noch mehr „erste Schicksale und Erfahrungen". Schicksale, das ist äußeres Geschehen, Erfahrungen ist das aus dem Schicksal gefolgerte innerliche Erkennen.

Es ist mir rein undenkbar, wie die Musik Schicksale und Erfahrungen sollte ausdrücken können. Sie kann lediglich das Empfinden bei einem Schicksal ausdrücken oder die Gefühle, die eine Erfahrung in uns weckt. Gerade dann aber ist die Vielfältigkeit, die in der zwiefachen Anwendung der Mehrzahl liegt, unfruchtbar. Denn unser Empfinden ist die Summe aus einer Reihe von Erfahrungen, und die Vielfältigkeit der Empfindungen einigt sich für die Musik zu wenigen typischen Gestaltungen. Wenn der Musik ungeheuerste Macht ist, daß sie die Idee aller Dinge mitzuteilen vermag, unbeschränkt durch die Abbilder der Idee, an die, wie das Leben selbst, die anderen Künste gebunden sind, so ist natürlich auch umgekehrt der Musik nun versagt, dieses in den Bereich der Wahrnehmbarkeit fallende Abbild der Idee zu veranschaulichen. Also selbst wenn sie sich jenes Vorrechts begeben will, das Größere zu können, wenn sie sich an dem Kleineren genügen lassen will, so fehlen ihr hierzu die Mittel.

* * *

Digitized by Google

Es ist leicht erklärlich, daß die innere Schwäche dieser Werke auch den schaffenden Künstlern nicht verborgen bleiben kann, und so ist in neuester Zeit ein immer stärkeres Abrücken von der Gattung, die man fälschlich für das eigene Unvermögen verantwortlich macht, bemerkbar. Dabei mußte Felix Weingartner erfahren, daß es für einen schöpferisch schwach Veranlagten immer noch eher möglich ist, am Leitseile eines guten Programms — „Die Gefilde der Seligen" und „König Lear" — wenigstens brauchbare Konzertmusik zu liefern, als in reinen Sinfonien (G und Es dur). Doch hat Weingartners jüngste (5.) Sinfonie auch die Beachtung ernster Musiker gefunden. — Dagegen eint sich bei dem verdienten Händel-Dirigenten Fritz Volbach (geb. 1861; lebt jetzt nach Aufgabe seiner Stellung als akadem. Musikdirektor und Universitätsprofessor in Tübingen, wo der Reger-Schüler Karl Hasse sein Nachfolger wurde, in Münster) die poetisierende Grundstimmung mit den festen Formen der Klassizität aufs beste, wie seine sinfonischen Dichtungen „Ostern", „Es waren zwei Königskinder", „Alt Heidelberg", die anmutigen Bilder nach Raffael und die H moll-Sinfonie, Kammerwerke u. a. m. in steigendem Maße beweisen. Eine musikalisch ungemein reiche und vielseitige Natur, die dabei eine stete Entwicklung nach aufwärts zeigt, ist der jetzt in Frankfurt a. M. tätige Waldemar von Baußnern (geb. 1866). Er hat auf allen Gebieten schöne Erfolge gewonnen, wenn auch die äußerliche Anerkennung zu wünschen übrig ließ, wohl gerade, weil er nicht in eine Richtung einzuzwingen ist, jedenfalls nicht mit seinem Gesamtwerk. Auf sein bedeutendes Chorwerk „Das Lied vom Leben und vom Tode" wurde bereits hingewiesen. Sehr wertvoll ist die Kammermusik, aus der das Sextett und das mit ungarischen Elementen durchsetzte Oktett „Dem Lande meiner Kindheit" hervorgehoben sei. Welch feine Klangwirkungen er durch die vom Gewöhnlichen abweichende Instrumentalbesetzung zu gewinnen weiß, zeigen die „himmlischen Idyllen", eine Phantasie für Orgel und zehn Solo-Streichinstrumente. Zuletzt hat er sich auch als Sinfoniker, vor allem durch die dritte Sinfonie „Leben", Klaviermusik u. a. m. hohe Achtung gewonnen.

Durch seine Melodiefreudigkeit ist der urmusikalische Schweizer Hans Huber (1852—1922) auch in seinen programmatischen Sinfonien „Tell", „Böcklin" vor aller Äußerlichkeit bewahrt geblieben. Ihm setzt sich alles Erleben unmittelbar in Musik um und allen seinen zahlreichen auf den verschiedensten Gebieten liegenden Werken eignet eine stets gewinnende, blühende Melodik und kraftvolle Rhythmik. — Stark ist auch das schweizerische Element in des etwas spröden und strengen, aber feinste Kleinarbeit mit großzügigem Schwung verbindenden Hermann Suter (geb. 1870) Streichquartetten und sinfonischen Werken. — Bei den Welschschweizern einen sich durchweg französische und deutsche Einflüsse. Die letzteren überwiegen bei Josef Lauber (geb. 1864), der zahlreiche sinfonische Werke geschrieben,

Digitized by Google

sein Bestes aber in den Violinkonzerten und in der Kammermusik gegeben hat. — Otto Barblan (geb. 1860) fesselt am meisten in seinen Orgelwerken. — Sehr vielseitig ist das Schaffen von E. Jaques-Dalcroze, der als Komponist über seiner berühmten pädagogischen Tätigkeit leicht vergessen wird. Seine Musik zu einigen Festspielen ist von edler Volkstümlichkeit, seine zwei Violinkonzerte, vor allem das erste, gehören zu den wirkungsvollsten neueren Schöpfungen auf diesem Gebiete. Klavierstücke fesseln durch eigenartigen rhythmischen Reichtum.

In Österreich sind glücklicherweise die Musiker nie ausgestorben, die aus ursprünglichem Musikantentum — im besten Sinne des Wortes — heraus in Sing- und Spielfreudigkeit ohne Gedankenbeschwernis ein reiches Gefühlsleben offenbarten. Das ist die Linie, die von Schubert und Bruckner herkommt und, wenn sie nicht wieder zu solchen himmelragenden Gipfeln führt, doch durch anmutige Hügellandschaft und fruchtbares Gelände ergötzlich geleitet. Hier steht Richard Mandl (1859—1918), dessen „Hymnus an die aufgehende Sonne" Brucknerischen Geist atmet, während seine köstlich leicht geschürzte „Ouvertüre zu einem Gascogneschen Ritterspiele" daran erinnert, daß er einen Teil seiner Schulzeit in Frankreich verbracht hat. Sehr beachtenswert sind die kleineren Instrumentalwerke, wie das Intermezzo für Klavier- und Streichinstrumente, das Streichquintett in G dur. — Als wackerer Meister hält Roderich von Mojsisovics (geb. 1877) in Graz der deutschen Kunst die Wacht. Sinfonien, Kammerwerke, Chöre, Klavierstücke und Lieder verkünden das von Anerkennung begleitete Schaffen dieses vielseitig gebildeten Künstlers, dem im Reiche immer noch nicht die ihm längst gebührende Anerkennung zuteil wird. Seine Oper „Die ersten Dominos" sollte wenigstens versuchsweise gegeben werden, nachdem kürzlich seine „Merlin"-Musik starken Erfolg gehabt hat. — Auch Karl Weigl (geb. 1881) wirkt in seiner Sinfonie in Es-dur und seinen verschiedenen Quartetten und Sextetten trotz der strengen Formgebung nirgendwo trocken. Blühender Reichtum aber quillt uns aus den beiden Sinfonien des bereits als Opernkomponist gewürdigten Franz Schmidt entgegen. Julius Bittner, der uns als erfolgreicher Opernkomponist bereits begegnete, hat auch prächtige Kammer- und Kleinmusik mit starkem bodenständigen Einschlage, dem allerdings die beglückende Naivität früherer Tage fehlt, geschaffen. Josef Marx „interessiert" auch als Instrumentalkomponist mehr, als daß er, ohne Zweifel ein geistvoller Kopf, auf die Dauer auch zu fesseln vermöchte. Das gleiche kann von Korngold gelten. — In unmittelbarer Nachbarschaft zu einigen dieser Österreicher steht der Dresdener Paul Büttner (geb. 1870), der die strenge Schule Draesekes in seiner Fähigkeit zu weitbogigem architektonischem Aufbau bekundet, aber weicher, melodiefreudiger, schönheitsseliger ist als der ältere Meister (vier Sinfonien, Streichquartett G-moll u. a. m.). Ein frisches Talent ist sein Landsmann Kurt

Digitized by Google

Striegler, der u. a. Klaviermusik und neuerdings eine Sinfonie schrieb. — Ein vollblütiges Temperament ist sodann der Rheinländer Ewald Straesser (geb. 1867; er wurde 1921 als Nachfolger von J. Haas an die Württemberg. Hochschule für Musik nach Stuttgart berufen und sodann Mitglied der Berliner Akademie), der vier Streichquartette, ein Klavierquartett, ein Violinkonzert und fünf Sinfonien geschaffen hat, Werke, die, hervorragend gearbeitet, mit Brahmsscher Linienführung eine leuchtende Farbigkeit verbinden und mit echt romantischer Laune, die zuweilen Launenhaftigkeit wird, doch auch warmes Gefühl verbinden. Auch als Liederkomponist hat sich Straesser erfolgreich betätigt. Vielleicht würde er, worauf mancher Zug seiner Musik deutet, in der Oper Bemerkenswertes zu leisten vermögen.

Bezeichnender noch als diese Einzelerscheinungen ist für die Rückwendung ins Musikalische die Tatsache, daß auf den letzten Musikfesten des „Allgemeinen deutschen Musikvereins", der drei Jahrzehnte lang fast ausschließlich der Programmusik und sinfonischen Dichtung gehuldigt hatte, gerade von den jüngeren Mitgliedern Werke dargeboten wurden, die entschieden nach einem Gestalten aus musikalischen Gesichtspunkten, darum auch ein Streben nach durchsichtiger Formgebung bekundeten. (Die Verhältnisse sind jedoch noch keineswegs abgeklärt: 1921 gab es in Nürnberg auch wieder ausgesprochene Programmusik zu hören: H. Sthamers „Symphonisches Märchen" nach Strindbergs Traumspiel „Schwanenweiß"). Auch da mengen sich verschiedene Einflüsse, auch allerlei Exotik und zerfließender Impressionismus sind fühlbar. Aber schon die Hinneigung zu kleinerem Orchester, zu einem mehr kammermusikalischen Musizieren, ist sehr bezeichnend, Walter Lampe (geb. 1872) bekundet dabei vor allem in seiner „Serenade für Bläsermusik", aber auch in seinem Trio (op. 3), dem „Tragischen Tongedicht" (op. 6) für Orchester, dem Klavierstücke (op. 8) usw. die Hinneigung zu Brahms. Der gleichaltrige Bernhard Sekles ist farbiger, zuweilen gesucht impressionistisch, aber unbeschwert von Gedankenhaftigkeit, in der hübschen Serenade für elf Instrumente und einer kleinen Suite für Orchester. Von tieferem Gehalt erfüllt ist seine „Passacaglia und Fuge" für Streichquartett (op. 23) und Sekles' Lieder enthalten viel Gutes und Schönes, wenn auch manches Lied mehr gedanklich erzwungen als gefühlvoll erscheinen mag. — Auch Walter Braunfels (geb. 1882) hat eine Serenade für kleines Orchester geschaffen, die freilich in ihrer geistreichen Launenhaftigkeit sich durchaus nicht klassisch gebärdet. Aber alle diese bizarren Rhythmen und überraschenden thematischen Entwicklungen sind doch nicht durch ein äußeres Programm bestimmt, sondern Musikantentum. Braunfels ist ohne Frage ein starkes Talent voll Leidenschaft und Kraft. Neuerdings haben seine „Phantastischen Erscheinungen eines Themas von H. Berlioz" berechtigtes Aufsehen erregt. Auch seine Klaviersachen und Lieder verdienen Aufmerksamkeit und seine die moderne sexuelle Problematik abweisenden Opern „Prinzessin Brambilla" und „Ulenspiegel"

Digitized by Google

sind, wenn auch ihre innere musikdramatische Schlagkraft nicht eben groß ist, doch wie seine jüngste Opernschöpfung: „Die Vögel" Zeugen eines glänzenden Könnens. — Schwerblütiger und weicher, aber voll tiefer Empfindung sind die gediegen gearbeiteten Kammermusikwerke des Deutschrussen Paul Juon (geb. 1872). Seine Klavierminiaturen gehören zum Teil zu den reizvollsten ihrer Art. — Auch Hans F. Schaubs (geb. 1880) Stücke für kleines Orchester wissen die Farbigkeit des sinfonischen Stils mit durchsichtiger Linienführung zu einen. Der Elsässer M. J. Erb (geb. 1860) hat sein dichterisches Bekenntnis „durch Nacht zum Licht" in einer viersätzigen Sinfonie (F dur) mit Orgel behandelt. Seine Orgelsonate über katholische Choralthemen ist groß angelegt und kraftvoll durchgeführt, sehr ergiebig für häusliches Musizieren die Klaviermusik. — Ein ähnlich kernhaftes und doch auch weiches Alemannengemüt ist der Breisgauer Julius Weismann (geb. 1879), der in Freiburg der Komposition lebt und sich durch Orchesterwerke (Sinfonie, Orchesterfantasien), Violinkonzerte, Variationen und Fuge über ein altes Ave Maria, Kammermusik, eine Solosonate für Violine, Lieder, Chöre, Klavierstücke romantisch-fantastischer Haltung, die einen feinen und beweglichen Geist zeigt, einen hoch angesehenen Namen machte. Weismanns jüngste Schöpfung ist eine bislang noch nicht aufgeführte Oper „Schwanenweiß." — Dem Bayern Joseph Haas sind wir schon früher begegnet. Hier haben wir seiner als Instrumentalkomponisten zu gedenken und in raschen Strichen ein Bild seiner gesamten Künstlererscheinung zu entwerfen. Er stammt aus Maihingen, wo er im Jahr 1879 geboren wurde. Schüler Max Regers, war er zuerst in München und dann, von 1911 ab, in Stuttgart tätig, wo er 1916 Professor am Konservatorium wurde. 5 Jahre später erhielt er eine Berufung als Kompositionslehrer an die Münchener Akademie, wo er den in Karlsruhe an H. Ordenssteins († 1921) Stelle als Direktor des Konservatoriums getretenen Heinr. Kaspar Schmid, eine beachtenswerte Erscheinung als Komponist, zu ersetzen bestimmt wurde. An Instrumentalwerken hat Haas neben Kammermusik (Violinsonate, Divertimento für Streichquartett, Streichquartett in A dur, Klaviersonate usw.) eine heitere Serenade und Variationen mit Rondo über ein altdeutsches Volkslied für Orchester, die Klavierstücke „Hausmärchen", „Gespenster", „Elegien", „Deutsche Reigen und Romanzen", „Schwänke und Idyllen" geschrieben. Haas ist ein hochbedeutender Meister der Form und Satztechnik, deren tiefste Künste er mühelos beherrscht. Seine Phantasie ist reich und alles, was sie gestaltet, ist tiefem, körnig-derbem oder weichem Fühlen entstammt. Kräftige harmonische Eigenart und ein liebenswürdig feiner und tiefer Humor machen Haas zu einem Meister des deutschen Märchens in der Musik, wie wir nicht viele haben. Aber dieser Humor durchdringt auch seine Schöpfungen großen Stiles, wie die Serenade und das A dur-Quartett. Von Reger, der ihn zunächst stark beeinflußte, ausgehend, hat Haas, der auch als Orgelkomponist Werke von hohem Range schuf, allmählich seinen eigenen Stil gefunden, den neben

Digitized by Google

den schon oben angeführten Eigenschaften auch charaktervolle melodische Eigenart bezeichnet. Für die Entwickelung der deutschen Musik ist Haas eine der hoffnungsreichsten Erscheinungen. Als Klavierminiaturist kleinen aber guten Ausmaßes ist sein Schüler Hans Schink anzusehen. Der Stuttgarter Christian Knayer ist als Verfasser von über den Durchschnitt emporragenden Kinderstücken für Klavier zu rühmen. Ein eigenwüchsiges, vielversprechendes Talent, von urmusikalischer Artung, ist uns in Rudi Stephan (1887—1915) durch den Krieg allzu früh hinweggerafft worden. Auch er hat bezeichnenderweise neben einer „Musik für Orchester" eine Musik „für sieben Instrumente" geschaffen. Seine nach Borngräbers Mysterium geschaffene Oper „Die ersten Menschen" erwies sich bei ihrer Uraufführung in Frankfurt a. M. freilich als ein allzu problematisches Werk, als daß ihr eine Zukunft winken könnte. Auch Heinz Tiessen (geb. 1887), der in seinen Sinfonien mit gründlicher musikalischer Kraft gegen einen schweren gedanklichen Ballast im ganzen doch erfolgreich ankämpfte, hat sich in späteren Werken einer durchsichtigeren Stimmführung befleißigt. Seine Entwicklung hat ihn zum (nicht rein durchgeführten) Expressionismus geführt. Hier folgen ihm wenigstens teilweise der auch als Pianist hervorragende begabte Eduard Erdmann (Sinfonie, Klavierstücke), neben dem noch Arthur Schnabel, der sich von gänzlich unklaren Anfängen zu vielversprechenden Hoffnungen (Quartett Düsseldorf 1922) durchgerungen zu haben scheint, Georg Szell, M. Scherchen, Ernst Krenck, Josef Rosenstock, Karl Winkler, Paul Hindemith, Kaminsky, der sich immer mehr in Unmusik verrennende Alois Hába, der begabte Alban Berg, der vielversprechende, in Bayern wohnende Spanier Philipp Jaraeck, (geb. 1892), der bis jetzt Lieder und einige Kammerwerke veröffentlichte, Otto Besch und Emil Peters als Tondichter genannt sein mögen. Aus dem Wirken dieser jungen Künstler, mögen ihm auch hier und da noch berechtigte Bedenken entgegen stehen, dürfen wir gleichfalls Hoffnungen für eine kraftvolle Weiterentwicklung der Musik schöpfen. An Einzelheiten, die unnötige kakophonische Entgleisungen darstellen, darf man sich wenigstens dann nicht stoßen, wenn ihnen positive Werte gegenüber stehen, aus denen hervorgeht, daß der Komponist mehr als nur zu konstruieren weiß. Das aber ist bei Erdmann, Scherchen, Hindemith, Berg und Schnabel, vielleicht den extremsten der Genannten, ohne Zweifel der Fall. In diesem Zusammenhange seien auch noch P. Graener und A. Schulz-Stegmann, der bisher mit zwei Sinfonien vor der Oeffentlichkeit erschien, aufgeführt.

Etwas außerhalb dieses Zusammenhangs ist dann noch auf August Halm (geb. 1869) hinzuweisen, der in verschiedenen wissenschaftlichen Werken, vor allem in dem Buche „Von zwei Kulturen der Musik" in sehr nachdenksamer Weise für ein Genießen aus einer vertieften Formerkenntnis heraus arbeitet. Von seinen Kompositionen sind die beiden Sinfonien für Streichorchester und großes Orchester wohl noch kaum aufgeführt worden, seine

Digitized by Google

Klavierkompositionen bevorzugen bei ausgesprochen melodischem Gehalt die Fugenform; kleinere Stücke ragen durch rhythmische Reize hervor, ein C dur-Konzert für großes Orchester und obligates Klavier zeigt eine seltsame Verquickung von Ausdrucksmitteln des 18. und des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Zu dem geschilderten sieghaften Vordringen des musikalischen Formempfindens und, was wichtiger ist, eines Musizierens aus rein musikalischer Einstellung heraus hat sicher stark beigetragen der rasche Aufstieg und die aufreizende Problemhaftigkeit des gleich Richard Strauß, dem er vielfach entgegengestellt wurde, aus Bayern stammenden

Max Reger.

Max Reger ist am 11. Mai 1916, erst dreiundvierzigjährig, von einem jähen Tod ereilt worden. Wenige Tage zuvor kündeten Pressenachrichten, wie sie leider jetzt immer mehr üblich geworden sind, eine große Zahl von Werken an, an denen Reger gerade arbeite, die also auch bald erscheinen würden. Wir waren es übrigens gewohnt, daß bei Reger die Opuszahl seiner Werke mit jedem Jahre in neuen Zehnern stand. Für den folgenden Tag aber war ein Konzert mit eigenen Werken Regers angekündigt. In diesem Gegensatz zwischen betonter Lebensfülle eines überreichen Schaffens und plötzlichem Stillwerden liegt ein für Regers eigene Kunst charakteristischer Zug.

Sowohl sein Schaffen wie auch sein Klavierspiel bewegte sich in den schroffsten Stimmungsgegensätzen zyklopenartiger Lebensbetonung und weichster, verschwimmender Auflösung alles Empfindens. So steht mir Reger in einem für alle Zeit unauslöschlichen Bilde von der ersten, ins Jahr 1903 zurückliegenden Begegnung im Konzertsaal her in Erinnerung. Er spielte Klavier. Mit dem Flügel verwuchs die sich stark vornüber beugende massige Gestalt sofort zur Einheit. Dann reckte sich der Mann empor, wie zum Sprung, warf sich wie ein Raubtier auf das Instrument, und in einem Fortissimo von unbegrenzter Gewalt entluden sich Akkordmassen, entwickelten sich dann, wie in verschiedenfarbigen Quadern gegeneinander aufgetürmt, in leuchtender Klarheit die zu einem Ganzen zusammengezwungenen Stimmen. Plötzlich brach dieser Sturm ab. Es war, als wüchse der Mann in sein Instrument hinein. Aus einem leisesten Pianissimo entwickelte sich ein noch leiseres. Nie wieder habe ich so die Empfindung gehabt, daß einer mit der Musik selbst heimlichste Zwiesprache führe.

Einen so künstlerischen, vor allem einen so tief beglückenden Eindruck wie vom Klavierspieler Max Reger in jener schönen Stunde habe ich vom Komponisten niemals empfangen. Das liegt, glaube ich, weniger an der Unausgeglichenheit der auch hier waltenden Gegensätze, soweit sie das Seelische angehen — denn hier kann sie höchste Notwendigkeit sein —, son-

Digitized by Google

dern an der Unvereinbarkeit der Formelemente, die Reger zusammenzuzwingen versuchte.

Zunächst einmal kurz das Äußere im Lebensgang dieses Mannes, da es seine Kunst erklären hilft. Am 19. März 1873 wurde Max Reger in Brand in der bayerischen Oberpfalz geboren als Sohn eines Lehrers, der schon im Jahre darauf als Musiklehrer an die Präparandenschule im oberpfälzischen Weiden versetzt wurde. Mit dem Vater teilte sich der dortige Organist Lindner in die musikalische Erziehung des Knaben. Es taucht vor unsern Augen jene alte Kantorenwelt auf, aus der unsere Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu eigenartiger Größe emporstieg. Joh. Seb. Bach ist denn auch der musikalische Gott der Welt, in der Reger aufwuchs, sein Verkündigungswerkzeug, mehr noch als das Klavier, die Orgel. Vollständig fehlt dagegen die Richtung der Musik, die Beethovens „Dichten in Tönen" unter Betonung des Dichtens weiter entwickelte — Wagner, Liszt —, die allerdings vielfach ins Literarische geraten ist. Daß der Fünfzehnjährige mit Bayreuth in Berührung kam, wirkte nicht als Störung, aber auch nicht als Bereicherung der gewohnten Welt, denn da er die „Meistersinger" und „Parsifal" hörte, ist es leicht erklärlich, daß er die in diesen beiden Werken so starken Elemente der Bachischen Kontrapunktik und einer mystisch-kirchlichen Orgelmusik in sich aufnahm.

Reger hatte inzwischen die Vorschule fürs Lehrerseminar erledigt, es kam aber nicht zum Eintritt, weil die Prüfung seiner Jugendkompositionen durch den berühmten Theoretiker Hugo Riemann bewirkte, daß dieser den Siebzehnjährigen zu seinem Schüler machte. Reger siedelte im April 1890 an das Konservatorium in Sondershausen und von da mit Riemann nach Wiesbaden über, wo er bald Lehrer für Klavier und Orgel wurde. Seit 1890 hatte er auch schon Kompositionen veröffentlicht. Nach seinem einjährigen Dienstjahr (1896/97), auf das längere schwere Krankheit folgte, kehrte er in die bayerische Heimat zurück, und seit etwa 1902 begann von München aus sein Aufstieg.

Ihrer ganzen Art nach mußte Regers Musik die Fachkreise vom ersten Augenblick an aufs lebhafteste und dauernd „interessieren". Ich wähle absichtlich das Fremdwort, weil es ein verstandesmäßiges Verhältnis zur Kunst bezeichnet, für das es kein deckendes deutsches Wort gibt, da ein solches Verhältnis dem deutschen Wesen eigentlich widerspricht. Dieses „Interesse" an Kunstwerken wird eigentlich immer nur durch ihre technischen, formalen Eigenschaften geweckt. Auch dieses Kunstinteresse erfährt leicht die Steigerung ins Leidenschaftliche, nur daß dieser Art von Kunstgenuß jenes Beglückende fehlt, das dort sich so leicht einstellt, wo die Kunst Herzenssache ist.

Das heftige „Für und wider Reger", das in den Fachkreisen seit den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts einsetzte und immer von der rück-

Digitized by Google

haltlosen Anerkennung des Könners in Reger begleitet war, griff bald aufs Publikum über, und es bildeten sich in fast allen wichtigen Musikorten sogenannte Regergemeinden. Sicher hat sein Klavierspiel, das auch der Begleitung in den Liederabenden zugute kam, auf viele jene dionysische Wirkung ausgeübt, die einer so rückhaltlosen Hingabe an die Kunst, wie sie Regers Klavierspiel darstellt, als zauberhafte Wirkungskraft innewohnt. Daneben aber haben wir gerade hier ein Beispiel jenes Kunstsnobismus, der fürs letzte Jahrzehnt vor dem Kriege bezeichnend ist und in der Musik fast noch mehr als in der bildenden Kunst Orgien gefeiert hat. Die Schicksale Liszts und Wagners, die nach langer Verkennung als höchste Meister anerkannt werden mußten, haben bewirkt, daß dieser Teil des unsere Konzertsäle füllenden Publikums einer neuen Erscheinung grundsätzlich um so mehr zujubelt, als sie unpopulär ist. Man hat dann jedenfalls die Aussicht, zu den „modernsten und exklusivsten" Geistern gezählt zu werden. Da auch ein Teil der Kritik diesen Snobismus mitmacht, ersteht für den Komponisten die Gefahr, jeder Selbstkritik enthoben zu werden.

Regers äußerer Aufstieg ist jedenfalls in Anbetracht der Tatsache, daß seine Kunst so außerordentlich schwer eingänglich und nirgendwo gefällig im besten Sinne des Wortes ist, eine eigenartige Kulturerscheinung. 1906 wird er nach Leipzig als Universitätsmusikdirektor und Lehrer am Konservatorium berufen. Die Universitäten Jena, Heidelberg und Berlin ernennen ihn zum Ehrendoktor, er wird Professor, Hofrat, Hofkapellmeister und Generalmusikdirektor in Meiningen. Er hält aber nirgendwo lange in einer Stellung aus und zieht sich 1914 nach Jena zurück, um dort ganz seinem kompositorischen Schaffen zu leben, dem der im allgemeinen so zugeknöpfte Musikverlag eine sonst günstigenfalls der modischen Schlagerware bewilligte Aufnahmefähigkeit bewährte, bis der Tod das alles jäh abbrach.

In der Zeit der heftigsten Auseinandersetzungen konnte man wohl den Kampfruf „Hie Richard Strauß — hie Max Reger" hören: jenem als Vertreter der poetischen Richtung Beethoven-Liszt in Reger der Vollender der Linie Bach-Brahms gegenübergebracht. Es wirkte darum innerhalb der Fachkreise als ein Ereignis, daß Regers „100. Psalm" beim Tonkünstlerfest des allgemeinen Musikvereins in Zürich 1910 seine Uraufführung erlebte. Ich glaube, daß eine spätere Zeit hier nicht mehr so scharfe Gegensätze sehen wird. Denn auch in Richard Strauß liegt die schöpferische Kraft im Technischen und nicht im Geistig-Seelischen. Darauf aber kommt es letzterdings an und nicht darauf, an welcher formalen Überlieferung dieses technische Schaffen sich betätigt. Der wesentliche Unterschied zwischen beiden läge dann darin, daß Straußens Kontrapunktik im farbigen Orchester wurzelt, die Regers dagegen in Orgel und Klavier und damit, ursprünglich wenigstens, im Linearen. — Wir wollen dabei nicht vergessen, daß auch Richard Straußens

Digitized by Google

Anfänge bei Brahms stehen, und daß, wie seine letzten Werke zeigen, ein Wiedereinmünden in diese Linie nicht ausgeschlossen ist.

Freilich, von den starken literarischen Einflüssen, die auf Richard Strauß gewirkt haben, von der Teilnahme überhaupt am geistigen Leben der letzten Jahrzehnte, die bei ihm sich in stärkstem Maße geltend gemacht hat, ist Max Reger ganz frei. Man kann bei ihm zunächst ohne jeden üblen Beigeschmack von einer Ungeistigkeit des Musizierens sprechen, wie bei keinem anderen hervorstechenden Tonkünstler der neueren Zeit. In unerquicklicher, ja schwer schädigender Art zeigt sich das bei Regers Wahl der von ihm vertonten Texte. Die mehr als zweihundert Lieder, die er geschrieben, zeigen einen solchen Empfindungsmangel für literarisch dichterische Werte, wie er nicht wieder anzutreffen ist, seitdem die deutsche Lyrik überhaupt von Bedeutung geworden ist. Selbst wenn es, was ich nicht weiß, gerechtfertigt wäre, bei Reger von einem Mangel an „Bildung" zu sprechen, würde darin die Erklärung für dieses Versagen dichterischen Werten gegenüber nicht liegen. Vielmehr offenbart sich darin der viel bedenklichere Mangel eines starken Erlebenkönnens. Damit hängt es zusammen, daß Regers Werke, auch wenn sie formell noch so sehr interessieren, einen höchstens in den Nerven, aber nicht in der Seele zu packen vermögen. In geradezu vernichtender Weise legte sich dieser Mangel bloß im „römischen Triumphgesang" für Männerchor und Orchester, der beim Allgemeinen Musikfest 1913 in Jena zur Aufführung kam. Aus der Stimmung jener Jubiläumszeit heraus hatte Reger ein Chorwerk für große Massen schreiben wollen und sich darum auch für Einfachheit des Satzes entschieden. Er, der sonst aus der reichsten Polyphonie bei denkbar einfachsten Textstellen nicht herauskam, schrieb nun hier einen homophonen Satz über einem Texte, der uns den lauten Jubel einer tausendstimmigen Volksmenge, das Gefühl des erregten Volkes vorführt, also eine möglichst bewegte Polyphonie aus inneren und äußeren Gründen geradezu gebot. Um so etwas fertig zu bringen, muß man jeder Anschauungskraft bar sein, und alle Erlebensfähigkeit muß einem fehlen, wenn man aus dem reichen Dichterwerk Hermann Linggs eine so unlebendige, ganz rhetorische und äußerliche Stelle zur Vertonung auswählt. Etwas Derartiges ist aber nicht ein vereinzelter Mißgriff, ein verfehltes Werk, sondern in solchen Dingen offenbart sich die wahre Natur. Sie ist bei Reger durchaus Musikantentum.

Nun könnte uns heute ein echtes Musikantentum die Erlösung bringen, wenn es auch dessen wahrhaft schöpferische Eigenschaften besäße. Die Grundkraft des absoluten Musikertums liegt in der Fähigkeit der Erfindung des musikalischen Materials, also der sogenannten Thematik. Aber selbst unter den Anhängern der poetischen Richtung und den Programmusikern findet sich kaum einer, bei dem diese thematische Schöpferkraft so gering ist, wie bei Reger. Darum hat er mit Vorliebe vorhandene Themen benutzt und diese

Digitized by Google

bearbeitet mit besonderer Hinneigung zur Variationenform. Seine bedeutendsten Werke sind Variationen. Diese Abwandlung, Verzierung und Bereicherung eines gegebenen Musikstoffes gehört zu den Urformen der Musik; nirgendwo anders kann sich die Hanslicksche Bestimmung der Musik als „tönend bewegter Form" derartig bewahrheiten. Es ist nun sehr bezeichnend, daß Reger im Gegensatz zu Beethoven und Brahms die Variation rein formal auffaßte, die Abänderung nicht zu einer Abwandlung des seelischen und dichterischen Gehaltes nutzte, sondern nur zur Veränderung, Zerlegung, zum Spiel mit dem gegebenen Stoff. Er hat in dieser Hinsicht eine vorher unerhörte Meisterschaft betätigt. In den Klaviervariationen, z. B. Opus 81 über ein Thema von Bach, und Opus 86 für zwei Klaviere zu vier Händen über ein Thema aus den „Bagatellen" von Beethoven, offenbart sich eine geradezu unbeschränkte Finderkraft — um das beim Künstler leicht anders zu deutende Erfinden zu vermeiden — musikalischer Möglichkeiten. Für das große Orchester bewährte er das gleiche Geschick in den Variationen auf ein Thema von Hiller. Wenn man übrigens die orchestrale Kunst dieses Werkes mit der in früheren Orchesterschöpfungen Regers, z. B. der „Sinfonietta", verglich, so zeigte sich auch hier, daß alles, was mit dem technisch Formalen in der Musik zusammenhängt, sich diesem Künstler erschoß.

An sich müßte nun eine derartige formale Künstlererscheinung einfach wirken. Bei Reger wird der Fall verwickelt dadurch, daß seine Aufnahmefähigkeit für alles Formale sich auch auf jene Musikmittel erstreckte, die im Grunde aus dem Verlangen der Musik nach poetischem Ausdruck erwachsen waren: der Aufhebung der Tonalität nämlich, einer unendlichen Modulation und der gesteigerten Chromatik. Alle diese ihrem Wesen nach formauflösenden Mittel können nur im Zwang des poetischen Ausdrucks innerlich gerechtfertigt werden. Sieht man sie rein formal an und zwingt sie infolgedessen mit den urmusikalischen, ihrer innersten Natur nach auf klare Linienführung und Architektonik gerichteten Formen zusammen, so muß sich ein Zwiespalt ergeben, der auch als Form schließlich quälerisch wirkt. Es wird dann ein straffer Rahmen gespannt, innerhalb dessen sich alles zu einem haltlosen Gemengsel durcheinanderschiebt. Die Empfindung wird dabei immer mehr ausgeschaltet. Es entstehen günstigenfalls Stimmungen. Man kann bei Reger einige Typen solcher Stimmungen aufstellen: die in schwerfälliger Lustigkeit tappenden Scherzi, das grau in grau verlaufende schwermütige Adagio und ein in Massen wühlendes, diese aufeinandertürmendes Allegro der Ecksätze, das leider weniger von gesunder Kraftbetätigung, als von aufgepeitschter Erregtheit kündet.

Etwas künstlerisch Aufgeregtes liegt für mein Gefühl auch in Regers vielberufener Fruchtbarkeit. Gewiß sind hier Regeln nicht aufzustellen und sicher ist Max Reger der eine Vorwurf nicht zu machen, daß die technische Arbeit bei ihm unter der Fülle oder der Raschheit gelitten hätte. Aber es

Digitized by Google



Max Reger

Digitized by Google

Digitized by Google

fehlt einem doch häufig das Gefühl des notwendigen Dranges zu diesem Musizieren, wie wir es bei Schubert haben, bei dem die auch in Überfülle des thematischen Gehalts sich bekundende Angefülltheit mit Musik sich Ausbruch und Gestaltung erzwingt. Bei Reger hat man dagegen mehr die Empfindung des von der Form Angeregten und einer gewollten Betätigung in dieser Form, und in der instrumentalen Zusammensetzung. Das Wort Tonsetzer in der durch die Entwicklung überholten Bedeutung, die es für die alten Kontrapunktiker oder einen Meister wie Bachs Amtsgenossen Telemann gehabt hat, stellt sich ein. Wenn man Regers Musik lesend, nicht spielend am Instrument, im Notenbilde verfolgt, besonders auf die Führung der Stimmen oder die Zuteilung des Themas an die Stimmen hin, so drängt sich einem oft das Wort „geschriebene Musik" auf, bei der ich immer an den eine Initiale (als Thema) mit Linienwerk umspielenden Zeichner denken muß.

Allzusehr, fürchte ich, ist bei diesem Versuch, die eigenartige Erscheinung dieses Mannes als ein Ganzes zu fassen und für seine Wirkung oder Nichtwirkung die tiefer liegenden Gründe aufzudecken, das Verneinende und Ablehnende in den Vordergrund getreten. Was einen so stark zur Nachprüfung zwingt, ist aber immer etwas Genialisches, und ausdrücklich muß betont werden: Mag die Gesamterscheinung Regers noch so problematisch sein, aus der ungeheuren Fülle seiner Werke ist doch eine ganze Reihe herauszuholen, an der man mit hohem Genusse sich erfreuen kann. Wenn bei der Mehrzahl seiner Lieder Text und Musik beinah unbekümmert nebeneinander hergehen, wobei dann die Liebe des Komponisten ganz dem instrumentalen Teil gehört, so trifft es sich doch glücklicherweise auch, daß Musik und Dichtung wie zufällig sich decken, wobei dann prächtige Gebilde („Mein Traum", „Frauenhaar", „Meinem Kinde", „Waldseligkeit", „Pflügerin Sorge", „Engelwacht", „Sommernacht", „Dein Bild", „Äolsharfe") entstehen. Auch finden sich gerade unter den einfacheren Gebilden prächtige Stücke. So für Klavier die Sonatinen op. 89 und 94, „Aus meinem Tagebuche" op. 82. Überhaupt war es für den Künstler von Vorteil, wenn er sich bereits in den äußeren Mitteln den Zwang der Beschränkung auferlegt hatte. So sind z. B. seine Solo-Violinsonaten op. 42 und 91 Meisterleistungen. Desgleichen die Violinsonate op. 84, die den alten Stil wahrende Suite op. 93, eine köstliche, ganz durchsichtig gehaltene Serenade von eigenartigstem Klangreiz für Flöte, Violine und Bratsche, op. 77a. Auf andere Werke ist schon oben hingewiesen worden.

Sein Eigenartigstes und Persönlichstes hat Reger aber für die Orgel gegeben. Hier steht er durchaus auf den Schultern des großen Joh. Seb. Bach, dessen streng linearer Architekturwelt er eine bewegte Farbigkeit zuzuführen strebte. Ob nicht freilich durch diese unausgesetzte Modulation, der beim Vortrag — man denke etwa an den Meisterspieler Karl Straube —

Digitized by Google

ein stetiger Registerwechsel entspricht, ein dem Wesen dieses Instrumentes fremder Charakter hervorgerufen wird, wird die Zeit lehren. Auch hier erscheinen mir eingänglicher und künstlerisch beherrschter, als die gewaltige sinfonische Phantasie und Fuge in D moll op. 57 und die Variationen und Fuge über ein Originalthema Fis moll op. 73, die Choralphantasien „Ein' feste Burg", „Freu dich sehr, o meine Seele", „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" und das reiche op. 52: „Alle Menschen müssen sterben" usw. In diesen Bearbeitungen offenbart sich am deutlichsten das Wesen der Regerschen Phantasie: in einem Gegebenen das Hunderterlei damit zu verbindender musikalischer Möglichkeiten zu sehen. Zu allererst wird man dieses vielleicht erkennen an dem halben Hundert leicht ausführbarer Choralvorspiele, die als op. 67 erschienen sind.

Erwähnen wir noch kurz aus Regers Kammermusik die vier Streichquartette und das Klavierquintett, weil sie am deutlichsten die Stellung zu Brahms kennzeichnen und, wie übrigens noch mehr die Trios op. 70, daneben die Einwirkung der Musik des 18. Jahrhunderts zeigen. Von den großen Werken gemahnt uns der „100. Psalm für gemischten Chor, Orchester und Orgel" zumeist an Goethes Wort, daß es einen Punkt gibt, wo die hochgesteigerte Technik zur Feindin der Kunst wird.[1]

Regers scheinbar grenzenloses satztechnisches Können verführt ihn zur letzterdings doch gedankenlosen Willkür, bei der man sich umsonst fragt, in welchem Dienste dieses Können arbeitet, zu welchen Zwecken es angewendet wird. Es kommt schließlich zu einer Musik, die man mit dem Gehör nicht mehr fassen, die man nur noch in der Partitur lesen kann. So am Schluß dieses Psalmes, der natürlich in einer weitausgesponnenen Fuge besteht. Hier singt der achtstimmige Riesenchor zu dem in allen seinen Tonkräften entfesselten Orchester, und in dieses aufgewühlte Tonmeer hinein läßt der Komponist von einem Bläserchor den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott" blasen. Gegenüber diesem eherner Klang wird der Gesang der vielen Hunderte von Menschen zu einem unartikulierten Lallen. Man sieht die Munde sich öffnen und schließen, vernehmen kann man den Gesang nicht mehr. Auch alle Melodielinie geht verloren. Und in welcher geistigen Beziehung steht der Choral mit dem Inhalt des Psalmes? Man hat das Gefühl, er werde nur hineingebracht, um noch mehr Tonmassen aufzuführen. Es fehlt überhaupt Regers weiter angelegten Werken an der Logik des geistigen Aufbaus, sein Schaffen gewinnt etwas Zyklopisches, er stellt Block neben Block. Aber diese Blöcke sind untereinander nicht fest zu einem größeren Bau zusammengefügt und es fehlen die letzten Steigerungen. Überhaupt geht Reger auch in den anderen Werken der Sinn für Steigerung ab. Gerade

[1] Der Bearbeiter kann seinen hier gänzlich abweichenden Standpunkt nicht begründen, will aber das wenigstens anführen, daß gerade Regers 100. Psalm in Deutschland eine wachsende Gemeinde — wie Regers Musik überhaupt — findet.

Digitized by Google

durch die Häufung des Unerwarteten, Absonderlichen, wird der Hörer leicht abgestumpft und unempfänglich.

Nur ein geringer Bruchteil seines Schaffens ist hier erwähnt. Es kommt noch eine Fülle der verschiedensten Formen und mannigfaltigsten Zusammensetzungen von Instrumentengruppen hinzu. Gerade darin liegt ein Wert gegenüber der heute zumeist herrschenden Einseitigkeit. Vielleicht daß sich Reger noch zur Abklärung durchgerungen hätte. Jetzt stehen wir doch mit sehr zwiespältigem Gefühl vor seiner ungeheuren Hinterlassenschaft. In rein musikalischer Hinsicht hat Reger auf jüngere Musiker, starken Einfluß geübt, so auf Hugo Daffner (geb. 1882; er schrieb viele Kammermusik, auch drei bislang unaufgeführte Opern, machte sich jedoch vorwiegend als Schriftsteller bekannt), Gottfried Rüdinger (geb. 1886; er komponierte Klavierstücke, darunter wertvolle Sonaten, Lieder, Chorwerke, ein Violinkonzert. Neuerdings scheint Rüdinger Regers Einfluß zum Glück für ihn zu entwachsen) und Siegfried Karg-Elert (geb. 1879; er ist nach und nach immer mehr den extravagantesten Modernen nachgerückt. Die Zahl seiner bisherigen Kompositionen übersteigt bereits 100 um ein beträchtliches). Als Reger-Schüler seien hier noch besonders aufgeführt: Joseph Haas (s. o.), Herm. Grabner (Heidelberg), Karl Hasse (Tübingen), Alfred Hartig.

Ins Volk ist von Reger bis heute kaum eine belebende Kraft gedrungen. Damit dies vielleicht doch noch geschehe, hat sich eine Reger-Gesellschaft gebildet, die regelmäßig wiederkehrende Reger-Feste veranstaltet (das des Sommers 1921 für Breslau vorgesehene, wurde durch die kulturelle Tätigkeit der Polen und ihrer würdigen Freunde, der Franzosen, unmöglich gemacht aber 1922 mit stärkerem Erfolge nachgeholt) und eigene „Mitteilungen" herausgibt.

Achtes Kapital

Das Problem Mahler

Wer aus der Geschichte der Bewertung des Kunstschaffens, der sogenannten Kritik, etwas gelernt hat, ist bescheiden geworden. Als ehrlicher Mann bin ich zu dem Bekenntnis gezwungen, daß mir die riesenhaften Orchesterwerke Mahlers als verunglückte Mißgestaltungen erscheinen, an deren Dauerwirkung ich trotz des oft lauten Beifalls nicht glaube. Ich weiß natürlich, daß das auf einem Mangel meiner Aufnahmefähigkeit beruhen kann und würde mich dabei bescheiden, geböte mir nicht im Rahmen des vorliegenden Buches die Pflicht als Geschichtschreiber zunächst den Bericht über die tatsächliche Stellung des Künstlers in unserm Kunstleben und den Versuch der Charakteristik seiner Gesamtpersönlichkeit, um so mehr, als viel-

Digitized by Google

fach aufs leidenschaftlichste für Mahler eingetreten und ihm die zukunftweisende Stellung in unserer Kunst zugesprochen wird. Es handelt sich bei Mahler nicht um besonders schwierige oder schwer eingängliche Kunstwerke, und die willige Hingabe kann ich mir mit gutem Gewissen bezeugen; also müssen, wenn die Widerstände trotzdem bestehen bleiben, tiefere Gründe vorliegen, die zu erforschen und offen darzulegen zur Pflicht wird. Da aber die öffentliche Wirkung Mahlers überhaupt so zwiespältig ist (wie sich bei dem in größesten Ausmaßen 1920 in Amsterdam unter Mengelbergs Leitung abgehaltenen Mahler-Feste wieder gezeigt hat), so müssen im Problem Mahler auch problematische Fragen dieser Öffentlichkeit, ja sicher auch der Kunst selbst, enthalten sein, in der er sich betätigt hat. Auch sie sind hier heranzuziehen.

Seitdem Mahler in der Nacht des 19. Mai 1911 zur dauernden Ruhe gekommen, ist für diese Erforschung seiner Persönlichkeit ein Hemmnis ausgeschieden, das zu seinen Lebzeiten eine unbefangene Stellungnahme sehr erschwerte. Die üble Verbindung von Kunst und Geschäft hat auf musikalischem Gebiete Formen angenommen, bei denen die Geschäftsmache so sehr in den Vordergrund tritt, daß man sie vom Künstler selber nicht mehr trennen kann. Je mehr ein Künstler in der Öffentlichkeit steht, um so mehr ist er von diesem aufreizenden und aufdringlichen Drumherum umgeben. Die Art, wie über Mahlers Wiener Direktionsführung berichtet wurde, wie man alltäglich die widerspruchsvollsten Nachrichten vorgesetzt bekam und mit all den für die Sache belanglosen Reibereien und Treibereien vor und hinter den Kulissen belästigt wurde, war im höchsten Grade widerwärtig. (Dieses üble Treiben ist insbesondere in Wien auch heute noch nicht, wo wahrlich anderen Zielen nachzugehen wäre, zur Ruhe gekommen.) Von geschmackloser Äußerlichkeit waren die Notizen, die über seine Werke vor deren Aufführung in die Welt hinausgeschickt wurden. Der Reklamebetrieb z. B., der der ersten Münchener Aufführung der „Sinfonie der Tausend" — auch dieser Name gehört dazu — vorausging, war von abstoßender Peinlichkeit. So natürlich es ist, daß man dafür auch den Künstler verantwortlich macht, ist es doch nicht voll gerechtfertigt, um so weniger, je größer auch die Außenmaße der künstlerischen Unternehmungen werden. Die Geschäftsleute, die seinerzeit zur Entlastung des Künstlers für diese Arbeit gewonnen worden sind, haben es verstanden, den ganzen Apparat so umfänglich und undurchsichtig, so verwickelt und unhandlich zu machen, daß der Künstler selber gar nicht auf den Gedanken kommen kann, ihn zu beherrschen. Wenn heute schon kaum ein Virtuose, und habe er den glänzendsten Namen, sich ohne Agenten in den Strudel des öffentlichen Konzertlebens zu stürzen wagt, wie sollte es ein schöpferischer Künstler tun, der für die Verwirklichung seines Werkes auf die Mitwirkung Hunderter von künstlerischen Kräften angewiesen ist. Die hier dringend notwendige Abhilfe wird nicht dadurch erreicht werden können, daß dem Künstler diese äußere Arbeit wieder aufgehalst wird, sondern

Digitized by Google

nur indem von künstlerischer Gesinnung geleitete Einrichtungen an die Stelle des heutigen rein geschäftlichen Agentenwesens treten.

Gerade bei Gustav Mahler drängen sich einem diese Erwägungen auf, weil seine Einschätzung dadurch beeinflußt worden ist. Er ist oft Reklameheld und Kunstmacher gescholten worden und ist doch beides nach den Zeugnissen aller, die ihn kannten, nicht gewesen. Ein eindringliches Studium seines ganzen Tuns und Schaffens bringt auch dem Fernerstehenden die Überzeugung bei, daß er eine Künstlerpersönlichkeit von lauterster Ehrlichkeit und von reinstem künstlerischem Wollen gewesen ist, die sich niemals von unkünstlerischen Absichten hat leiten lassen. Käme es darauf an, Großes gewollt zu haben, so würde Mahler unzweifelhaft zu den Größten der Kunstgeschichte gehören. Aber die Kunst ist in diesem einen strenger als die Moral: der Wille zum Großen genügt nicht. Da zeigt sich dann die innere Wortbeziehung von Kunst und Können. Ein über das Können hinausgespanntes Wollen bringt in der Kunst fast nur Unheil, und so sehr man dem Wollenden das menschliche Mitgefühl schenken mag, wirklichen Wert für die Kunst und für uns, die wir die Kunst zum Leben brauchen, hat nur das Gekonnte. In ihrem Haushalt hat das kleinere zur Tat gewordene Wollen höheren Wert als das viel Größere, dessen Erfüllung unzulänglich blieb. Der Blick auf die gesamte Vergangenheit der Kunst zeigt, wie die Zeit das Nichtgekonnte unbarmherzig vernichtet. Freilich muß man „können" recht verstehen. Es bedeutet das innere Vermögen, nicht die Technik als Beherrschung der äußeren Mittel. Und hier liegt die Erklärung dafür, daß wir gerade in der Musik so oft bei Künstlern, die in ihrem Fache technische Meister sind, das Vergreifen in der Größe der Aufgabe finden. Die Fähigkeit, mit den musikalischen Elementen zu arbeiten, läßt sich rein verstandesmäßig zur höchsten technischen Vollendung steigern, und es können alle diese Mittel in voller Meisterschaft gehandhabt werden, ohne daß das Gebiet der Musik als schöpferischer Kunst betreten werden muß. Wir haben immer wieder Zeiten gehabt, in denen das Komponieren nichts anderes war als eine solche aufs höchste gesteigerte musikalische Technik. Der größte Teil der niederländischen Polyphonie im 15. und 16. Jahrhundert fällt so unter den Begriff des Kunsthandwerks, desgleichen die ausgedehnte Fugenkomposition und riesige Kantatenliteratur von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab. Auch der Klassizismus der Gefolgschaft Mendelssohns, ja in hohem Maße sogar die kleine Stimmungsliteratur der Schumann-Nachfolger gehört hierher.

Solange nun diese Komponisten sich um festgestaltete Formen bemühten, boten die Reize dieser Form an sich einen gewissen Ersatz. Mit der sinfonischen Dichtung aber ist diesem Verhältnis zur Form ein Ende gemacht worden. Der Musiker sieht sich in jedem einzelnen Falle vor der Notwendigkeit, die seinem inneren Schöpfungsgedanken entsprechende Form selber zu schaffen. Der Zuhörer seinerseits empfängt erst mit dem Kunstwerk selbst

Digitized by Google

die Form, kann also die Schönheiten dieser Form nicht von sich aus zum Genusse mitbringen, da ihm die Einsicht in die Formgestaltung erst am Schlusse des Werkes aufgeht. So sind naturgemäß die Ansprüche an den Schöpfer des Werkes viel größer. Auf der anderen Seite liegt in dieser ganzen Einstellung ein Gedankliches, wie denn überhaupt das „Dichten in Tönen" bei allen jenen Leuten, die keine Dichter sind, zu einer Denkarbeit in Tönen geworden ist. Und da ist es denn sehr leicht, einen Inhalt zu denken, der die größten Formen rechtfertigen würde. Das Denken allein bedeutet aber kein Gestalten; dazu gehört eben das „Dichten". Alle diese Gründe haben dazu geführt, daß heute mit einer für einen gewissen Idealismus zeugenden Einseitigkeit die größten Ausdrucksmöglichkeiten des musikalischen Schaffens mit Vorliebe gewählt werden, unbekümmert darum, ob das geistige Erlebnis überhaupt zu dieser Wahl berechtigt, ob das persönliche Zeugungsvermögen ausreicht, diese riesigen Organismen wirklich zu befruchten. Der aufgepeitschte Intellektualismus unserer Tage einerseits, das hochgesteigerte technische Können andererseits bringen diese Täuschung zustande, die ja nur für kurze Zeit eine Täuschung der Umwelt ist, dauernd aber eine Selbsttäuschung bleibt, als ob mit großen Entwürfen, hochgespanntem geistigem Wollen und glänzendem äußeren Können auch große Kunstwerke zu schaffen seien.

Es ist leicht erklärlich, daß bei dieser Einstellung der Irrtum sich entwickeln mußte, daß die Größe des Kunstwerkes mit der Größe der dafür aufgewendeten Mittel im Verhältnis stehe, daß also auf der anderen Seite durch ein ungeheures Aufgebot künstlerischer Mittel ein großes Kunstwerk sich erzwingen lassen müsse. Als Verkörperung dieser Scharfgeistigkeit in der künstlerischen Absicht, dieses aus Erkenntnis der Bedingungen der Kunst und des künstlerischen Zeitverlangens gewachsenen Formwillens, des leidenschaftlich an die erkannte Aufgabe ein Unmaß von Arbeit wendenden Temperaments und des so im Ansammeln und Aufhäufen stärkster Ausdrucksmittel ein Gewaltiges erzwingen wollenden Intellekts erscheint mir Gustav Mahler. Man sieht, die Einstellung dieses Mannes zur Kunst scheint mir nicht nur edel, sondern auch groß. Es fehlt für mein Gefühl nur der Zwang aus der innersten Natur heraus, Wagners „heilige Not;" — das Wort heilig darf dabei nicht weggelassen werden. Nicht daß ich glaubte, Mahler sei ein bewußter Macher gewesen. Er hat sicher an seinen großen Beruf zur Kunst geglaubt, weil er eben an die Allmacht des Intellekts glaubte und ihm die kindliche Demut des einem übermächtigen Gotte Dienens, des bloßen Werkzeug-seins abging. Und hier drängt sich als Erklärung die Rasse auf.

Es ist heute im allgemeinen so, daß das Einbeziehen der Rassenfrage, sobald es sich dabei um einen Juden handelt, den ärgsten Mißdeutungen unterliegt. Es ist da hüben und drüben durch Gehässigkeit und Oberflächlich-

Digitized by Google

keit viel gesündigt worden, und so hat immer mehr eine Scheu platzgegriffen, die andererseits allgemein als ungeheuer wichtig anerkannte Kraft der Rasse zu erwähnen und in Rechnung zu stellen. Es entsteht auf diese Weise vielfach geradezu Spiegelfechterei und ein um die Dinge Herumreden.

Wir wollen uns dessen hier nicht schuldig machen, und in demselben Geiste, mit derselben Ruhe, mit der wir für manche Künstlererscheinung ihr romanisches oder ihr germanisches Wesen zur Erklärung aufrufen, möchte ich Gustav Mahler als ein sehr schönes Beispiel ausgesprochen jüdischer Genialität hinstellen. Allerdings nicht so, daß das Judentum als solches durch Mahler künstlerischen Ausdruck gefunden hätte! Während in der Literatur und auch in der bildenden Kunst — man denke dort an die starke „jiddische" Bewegung und hier an Männer wie Lilien — solche gewissermaßen zionistische Bewegungen deutlich merkbar sind, fehlen sie in der Musik ganz. Auch die gelegentlichen Konzerte mit sogenannter hebräischer Musik brachten nichts anderes, als allenfalls die Verwendung eines dahin gehörigen thematischen Materials. Wo das germanische Empfinden aus der Musik (z. B. der Meyerbeers und Offenbachs) in Rhythmus und Deklamation Jüdisches herauszufühlen glaubt, ist dieses von den betreffenden Komponisten nicht beabsichtigt. So gilt auch heute noch, trotz der ungeheuern Betätigung der Juden auf dem Gebiete der Musik, was Liszt in seiner Abhandlung über die Zigeunermusik ausführte, daß im höchsten künstlerischen Sinne das Judentum in der Musik seinen Ausdruck noch nicht gefunden hat.

Nein, nicht nach dieser Richtung betätigte sich Mahlers Judentum. Sonst hätte der Künstler sich ja auch sicher nicht taufen lassen, als es galt, den Direktorposten der Wiener Hofoper zu bekleiden. Auch zeigt die Richtung seines Schaffens eher eine leidenschaftliche Liebe für Deutsches in der Art, wie sie bei Ludwig Jacobowski zu beobachten war. Mahler hat für die Texte seiner Lieder, für jene poetischen Vorstellungen, die den Kern seiner Sinfonien bilden, sich in die Gebiete versenkt, die als urdeutsch gelten. Kein anderer Musiker hat so aus des Knaben Wunderhorn heraus den Quell künstlerischer Befruchtung zu gewinnen versucht, kaum ein anderer so das Mystische des Naturgenusses der deutschen Seele künstlerisch einzufangen gestrebt.

Für die Musik hatte das Judentum eine positive Bedeutung bislang nur auf dem Gebiete der Reproduktion. Und nach der Richtung liegt auch Mahlers Genialität. Man muß sich immer wieder gegenwärtig halten, daß die Reproduktion in der Musik etwas ganz anderes ist, als auf den anderen Kunstgebieten, daß selbst die Tätigkeit des Schauspielers noch nicht dem Wesen des eigentlich Schöpferischen so nahe kommt, wie die des reproduzierenden Musikers. Das Tonwerk ersteht zum Leben und tritt aus ihm heraus mit dem Klingen. Das nichtklingende Tonwerk ist tot. Die

Digitized by Google

schriftliche Niederlegung desselben in den Noten ist bei weitem nicht das, was etwa das gedruckte Wort für das Drama bedeutet. Was will z. B. eine geschriebene Partitur bedeuten gegen die unendliche Mannigfaltigkeit des Orchesterklanges. Selbst das feinste geistige Hören ist ohnmächtig diesem Mangel des sinnlichen Lebens gegenüber.

Künstlerische Reproduktion bedingt ein merkwürdiges Ineinander von Aufgeben der eigenen Persönlichkeit und Ausleben derselben. Ich glaube, wenn man aus dem Schauspielertum das jüdische Blut und das in dieser Richtung ihm verwandte slawische ausstriche, es bliebe von jener Schauspielkunst, die uns wenigstens im neuzeitlichen Drama im Tiefsten aufzuwühlen vermag, sehr wenig übrig. Das Höchste der Schauspielkunst ist mit dem sogenannten Vermitteln des Dichters nicht zu geben. Die germanische Natur zumal kommt hier über eine gewisse Sprödheit, über ein Nebeneinander von darstellender Person und dargestelltem Charakter nicht hinweg. Die wenigen glücklichen Zufälle, in denen die Charaktere des Darstellers und der Rolle sich ganz decken, machen vielleicht eine Ausnahme, obwohl ich glaube, daß auch da noch der deutsche Darsteller seine persönlichen Vorbehalte macht. Aber jedenfalls wird eher in der Sangesrolle, etwa bei Gestalten der Wagnerschen Werke, der deutsche Darsteller sich völlig mit dem Kunstgebilde decken, weil ja auch bei Wagner selbst das verstandesmäßig Charakteristische hinter dem gefühlsmäßig Musikalischen zurückbleibt. Der Jude scheut sich dagegen nicht, sein Inneres zu entkleiden. Ich kann mich da auch wieder auf das Zeugnis des Juden Jacobowski in seinem nach dieser Richtung hin sehr bedeutsamen Roman „Werther der Jude" berufen. Er gibt sich restlos auf, er prostituiert, wenn man das böse Wort in diesem Zusammenhang bringen darf, sein eigenes Ich, um das der Rolle zu verlebendigen. Es entsteht hier eine Rückhaltlosigkeit in der Hingabe an ein Fremdes, die gar nichts mit Treue für ein Fremdes zu tun hat, die durchaus nicht altruistisch ist, sondern, so seltsam das zunächst klingen mag, egoistisch. Es erwächst diesem Reproduzierenden ein Machtgefühl aus seiner Fähigkeit, durch die Hingabe an ein anderes dieses andere werden zu können.

Gewiß haben die ganzen sozialen Verhältnisse, der Ausschluß der Juden von vielen anderen Betätigungsgebieten, dazu beigetragen, daß sie diesen ungeheuren Einfluß auf unser Theater gewonnen haben. Aber der letzte Grund liegt in dieser Überlegenheit für den schauspielerischen Beruf und darüber hinaus für die Organisation des Schauspielers und das Theater überhaupt. Ich habe die Beobachtung immer wieder gemacht und sie von vielen Fachleuten hüben und drüben bestätigt erhalten, daß der jüdische Regisseur und Theaterleiter jegliche theatralische Aufgabe, auch die Aufführung z. B. eines ganz unliterarischen Stückes, einer dummen Posse, als außerordentlich wichtig zu nehmen und sich ihr mit voller Kraft hinzugeben vermag. Es ist ihm eben die Gelegenheit zur Betätigung seines

Digitized by Google



Gustav Mahler

Digitized by Google

Digitized by Google

Selbst. Irgendwelche Bedenken ethischer, ästhetischer und moralischer Art können ihm nicht entstehen, weil ihm jede Betätigung wertvoll ist. Man vergleiche doch auch auf der Bühne, wie bei den unendlichen Wiederholungen des gleichen Stückes jüdische Schauspieler ganz anders bei der Sache sind, als deutsche. —

Gustav Mahler war für die musikalische Reproduktion vor das höchste Ziel gesetzt worden, das sich überhaupt auf diesem Gebiet denken läßt. Man vergegenwärtige sich aus Richard Wagners Erinnerungswerk „Mein Leben" die Tragik, in die sich dieser größte Theatraliker, den das deutsche Blut je hervorgebracht hat, zum Theater dauernd versetzt sah. Richard Wagner gerät in einen stets wachsenden Haß gegen das Theater, weil er zu erkennen glaubt, daß das seinen Idealen Widerstrebende vom Theater untrennbar ist. Darin, daß seine schöpferische Natur sich ausschließlich in einer Kunsttätigkeit auszuleben vermochte, die nur durch das Theater zum wirklichen Leben zu bringen ist, liegt für diesen Mann eine Tragik, aus der ihm persönlich Bayreuth die Erlösung brachte, während für die wirkliche Frage der Stellung des Theaters in der heutigen Welt Bayreuth doch durchaus keine Lösung ist. Es ist einfach, mit Richard Wagner die heute vorhandene Stellung des Theaters in der Welt als ungesund und unsachlich zu bezeichnen. Aber das gibt keine Lösung. Von allem anderen abgesehen, liegt in dem Gewordensein eine Berechtigung. Mit der Verneinung dieses durchaus nicht zu beseitigenden Zustandes kommen wir keinen Schritt weiter. Und wenn die ungeheure Reformtat Richard Wagners letzterdings an den bestehenden Zuständen doch nichts geändert hat, so hat das seinen schwersten Grund in der Tatsache, daß durch das Vorbeigehen am Gegner dieser noch nie besiegt worden ist. Wenn das Theater zu einem anderen Kulturfaktor gemacht werden soll, so muß die Hand am Theater, wie es ist, angelegt werden Durch das Hinstellen eines neuen Theaters neben das bestehende, ist das Ziel nicht zu erreichen.

Aber um das zu können, muß man die Natur haben, in einem Gegebenen aufgehen zu können und durch diese völlige Hingabe seiner selbst an das Vorhandene Herr desselben zu werden. Hier zeigt sich uns der Punkt, wo diese jüdische Genialität der Reproduktion von ungeheuerstem Kulturwerte werden könnte. Und Gustav Mahler ist der Beweis dafür, daß das nicht nur Theorie ist, sondern sehr wohl zur lebendigen Tat werden kann. Daß er die Tat nicht zu Ende gebracht hat, war die Lebenstragik Gustav Mahlers.

Mahler wollte das künstlerische Operntheater schaffen. Er gelangte verhältnismäßig schnell zu dem Punkte, von dem aus ihm die Verwirklichung seines Planes möglich erscheinen mußte. Am 7. Juli 1860 zu Kalischt in Böhmen geboren, besuchte er das Gymnasium zu Iglau und Prag, studierte dann an der Wiener Universität und gleichzeitig am Kon-

Digitized by Google

servatorium und konnte schon als Zwanzigjähriger seine Berufslaufbahn als Theaterkapellmeister beginnen. Die ersten kleinen Stationen sind rasch überwunden. Der Fünfundzwanzigjährige wird Kapellmeister in Prag, wo ihm das Studium des Nibelungenringes anvertraut wird und er auch bereits Sinfonien von Beethoven und seinem Lehrer Bruckner zur Aufführung bringt. Dann kommt er nach Leipzig, wo er neben dem berühmten Nikisch und zeitweise als sein Vertreter wirkt, und bereits 1888 ist er Operndirektor in Pest. Nach einer Reihe von Kapellmeisterjahren in Hamburg sieht er sich 1897 nicht nur als ersten Kapellmeister, sondern auch als Direktor der Wiener Hofoper. Mit 37 Jahren hat er den Posten erklommen, der in dieser Laufbahn der höchste ist: am ersten Operntheater der Welt nicht nur erster künstlerischer Leiter, sondern auch mit ganz außerordentlichen Befugnissen ausgestatteter Verwaltungsdirektor.

Solange auch unsere bestdotierten Hoftheater bis zu einem gewissen Grade Geschäftstheater sein müssen, liegt in der Verkoppelung der beiden Tätigkeiten immer eine Gefahr. Selbst wenn sich einmal der Fall einstellen sollte, daß ein hervorragender Künstler gleichzeitig ein meisterlicher Verwaltungsbeamter wäre, so müßten die beiden miteinander in Streit geraten. Mahler befand sich in der verhältnismäßig glücklichen Lage, im österreichischen Kaiser den glänzendsten Mäzen der Oper hinter sich zu haben. Das Defizit ist unter seiner Verwaltung in die Millionen gegangen. Vielleicht, wenn man den Mut gehabt hätte, ihn noch länger in seiner Stellung zu belassen, daß sich auch das finanzielle Ergebnis gebessert hätte. Zehn Jahre reichten dem Wienertum nicht aus, sich an den neuen Mann zu gewöhnen.

Als Operndirektor war Mahler der leidenschaftlichste Schüler Richard Wagners. Wenn schon immer der Nachschöpfer schroffer und systematischer ist, als der Schöpfer, so trat hier noch die jüdische Natur hinzu. In Mahler lebte etwas von alttestamentarischer Verbissenheit. Er kultivierte die Einseitigkeit mit Bewußtsein. Er trieb jegliche Forderung auf den Gipfel und war von biblischer Halsstarrigkeit. Dabei geht etwas Aszetisches durch den Mann, etwas Weltunfreudiges. Er ist der Fanatiker einer Idee, die Verkörperung eines Willens, unbändiger, rücksichtsloser Absolutist. Wagner hatte den von K. M. von Weber geborenen Gedanken, daß die Seele der Opernaufführung der Dirigent sei, zur wohlbegründeten Forderung erhoben. Der Dirigent ist der eigentliche Nachschöpfer des Gesamtbildes der Oper. In ihm ersteht das Werk neu. Alle anderen können nur Mitwirkende, nur Mittel in der Hand des Dirigenten sein. Diesen Gedanken erfaßte Mahler mit höchster Leidenschaftlichkeit und fanatischem Radikalismus. Orchester, Sänger, Darsteller, Regisseur, Inszenierer, — alle sollten nur Erfüller sein des von ihm wiedergeschaffenen Werkes, Ausführer seines Willens.

Mahler wollte sich sein Ziel dadurch keineswegs erleichtern, daß er etwa

Digitized by Google

die übrigen Kräfte geschwächt hätte, um über die Geringwertigen um so leichter als Beherrscher walten zu können. Er wollte nicht nur das beste Orchester haben, als das die Wiener Hofkapelle ja längst berühmt ist, auch die besten Sangeskräfte sollten oben auf der Bühne stehen. Wie sehr es ihm darauf ankam, mit den besten Kräften zu arbeiten, hat Mahler vor allem dadurch gezeigt, daß er den Mut der künstlerischen Dekoration hatte. Er war der erste, der grundsätzlich mit dem hergebrachten System der Theatermalerei brach, der hervorragende Persönlichkeiten der bildenden Kunst mit der Inszenierung betraute. Dabei ist er niemals in den Fehler Gregors verfallen, der sein Nachfolger würde, bei dem die Inszenierung ein unkünstlerisches Übergewicht gewinnt, zumeist auf Kosten der Musik und damit in der Oper auf Kosten des Gesamtwerkes. Mahler fühlte sich stark genug, auch die Schaufreude vertiefen zu können.

Zehn Jahre lang hat Mahler es auf diesem Posten ausgehalten. Heute, wo die hundert kleinen Episoden dieses Kampfes vergessen sind, wird man für diese Tat Mahlers die höchste Bewunderung hegen können und fühlen, daß ihre Wirkung nicht leicht wieder vergehen kann. Das so unwillig folgende Publikum fühlte erst, wie stark es durch Mahler zu einer anderen Auffassung des Begriffes Oper erzogen worden war, als er von seinem Posten geschieden war. Als Mahler einsehen zu müssen glaubte, daß er sein Ziel nicht verwirklichen konnte, beugte er sich nicht, sondern ging mit dem still entsagenden Bekenntnis: „Statt eines Ganzen, Abgeschlossenen, wie ich geträumt, hinterlasse ich Stückwerk, Unvollendetes: wie es dem Menschen bestimmt ist." In der leidenschaftlichen Erfassung eines großen, durchaus berechtigten Gedankens, in der persönlichen Opferwilligkeit für diesen Gedanken, liegt Mahlers Größe. In der Unfähigkeit zur freien Auffassung des Gedankens zeigt sich die Begrenztheit des Reproduzierenden im Vergleich zum Schöpfer. Wie hat Richard Wagner einzelne geniale Leistungen des reproduzierenden Künstlers (z. B. der Schröder-Devrient) hochgestellt und gefühlt, daß der Augenblick eintreten kann, wo auch hier ein höchstes Schöpferisches sich offenbart und damit das Vorrecht über alles gewinnt. Mit der halsstarrigen Durchfechtung eines Grundsatzes, und stehe er auch noch so hoch, geht es gerade beim künstlerischen Schaffen nicht. Und diese Art Mahlers, die auch den Dirigenten kennzeichnet, ist ein undeutscher Zug. Er war in jeglicher Hinsicht ein Tyrann. Bülow, den man auch oft als solchen bezeichnete, suchte als Dirigent den Hörer zu überzeugen, indem er ihn belehrte. Mahler tat das nie. Seine Interpretation, auch mit dem Orchester allein, war gleich weit entfernt von dieser lehrhaften Art Bülows, von dem Impressionismus eines Richard Strauß, der geschmeidigen Improvisation Nikischs, der beseligten Hingabe Richters. Mahler hatte ein Werk erlebt, und dieses Erlebnis vermittelte er gewaltsam, rücksichtslos. Seine von dem trefflichen Silhouettenschneider Dr. Böhler wiederholt festgehaltene Gestalt ist außer-

Digitized by Google

ordentlich charakteristisch. Wie ein Bändiger steht er vor dem Orchester. Es hat etwas Brutales, wie diese kleine sehnige Gestalt in den riesigen Instrumentenkörper hineinkniet. Keinerlei Freiheit gönnt er den Musikern, keinerlei persönliches Ausleben. —

Mahler ging von Wien nach Amerika. Es mochte manche geben, die dachten, es habe ihn lediglich die Dollarsehnsucht diesen Weg geführt. In Wirklichkeit war Mahler, als er den Kampfplatz in Wien verlassen mußte, ein gebrochener Mann. Er war eine zu scharfe Intelligenz, um nicht zu erkennen, daß ähnlich günstige Vorbedingungen für seine große Genietat der Opernreproduktion sich nie wieder finden würden. Nun war er hier gescheitert; wo sollte er sein Ziel erreichen? Wie wenig ihn nachher die Tätigkeit des Dirigenten ausfüllte, sieht man an der schier unheimlichen schöpferischen Arbeit, die er nun entfaltete. Ein ungeheurer Betätigungsdrang, eine riesige Arbeitskraft war frei geworden. Sie warf sich auf das dem Musiker zunächst liegende Gebiet der Komposition. Man könnte hier auf Franz Liszt als Parallele hinweisen, der auch nach Abbruch seiner großen Virtuosenlaufbahn sein riesiges Arbeitsvermögen in zahlreichen großen Kompositionen entlud. Jene, die in Liszts Werken große Leere und einen gewissen Mangel an ursprünglicher Schöpferkraft zu finden glauben, haben vielfach die Parallele noch weiter geführt und auf dieselben Eigenschaften von Mahler verwiesen, daran dann andererseits die Hoffnung geknüpft, daß, wie Liszts Form der sinfonischen Dichtung sich für die Folge besonders fruchtbar erwiesen hat, auch die eigentümliche Sinfonieform Mahlers vielleicht von anderer Seite die Fortsetzung und Erfüllung finden könnte. Ich halte die Parallele zwischen diesen beiden Künstlern für unberechtigt bis auf den einen Punkt, daß die nicht mehr im Wiederschöpfen verbrauchte Kraft ganz für das eigene Schaffen frei wurde, und, dieser Tätigkeitswechsel bei beiden vorausgesetzt, daß der urschöpferische Drang sich doch nicht mit jenem elementaren Zwang geltend machte, wie beim eigentlich schöpferischen Genie, das — man denke an Mozarts Pariser und Wiener und Wagners Londoner Briefe — alles Nachschaffen als Qual empfindet, weil es dadurch behindert wird in der eigenen Produktion. Aber Liszt hatte einen riesigen Inhalt, ein wunderbar reiches religiöses Leben und eine geradezu heilige Liebe zur Menschheit. Mit diesem persönlichen Inhalte wurzelte er im lebendigen Christentum und fand in ihm den Weg zum Innern des geistig erschauten Deutschtums. Nicht umsonst ist aber seine Heimat immer mehr die katholische Kirche geworden.

In dieser geistigen und seelischen Hinsicht war Mahler wurzellos. Vielleicht, wenn er geistig und seelisch wirklich ganz Jude gewesen wäre! Aber er suchte das Deutsche, und zwar das deutsche Volk. Mahler ist mit der Generation des sozialistischen Zeitalters herangewachsen, und der Begriff „Masse" hat auch für ihn gewaltigen Wert bekommen. Aber dieser Jude

Digitized by Google

ist einer der ganz wenigen, die nicht bei der Vorstellung Masse = Proletariat stehen blieben. Er erfaßte das Volk als Gesamtheit der Nation, er liebte und suchte dieses Volk. Das sticht von der allgemeinen jüdischen Art grundsätzlich ab und ist aus den gewöhnlichen Ursachen der Blutsgebundenheit mit diesem Volke, der Verwurzelung im Heimatboden nicht zu erklären. Dagegen beruht es wohl, und das scheint mir außerordentlich wichtig und für Mahlers ganze Kunst aufklärend, auf der Tatsache, daß seine musikalische Natur ihre erste Nahrung in Volksmusik gefunden hatte. Darin ist Mahlers Entwicklung grundverschieden von der anderer starker jüdischer Musiktalente, z. B. Mendelssohns und Korngolds, die von Kindheit ab ganz mit „gebildeter" Musik genährt und geradezu in einer Treibhausluft musikalischer Kultur aufgezogen wurden.

Richard Specht erzählt in seinem hymnisch überschwenglichen Buche über Gustav Mahler (Berlin 1913) folgendes: „Mahler hat mir gegenüber einmal die Äußerung getan, daß im künstlerischen Schaffen fast ausschließlich jene Eindrücke endgültig fruchtbar werden und entscheidend sind, die in das Alter vom vierten bis zum elften Jahr, also bis vor das Eintreten der Pubertät fallen; alles Spätere werde nur selten zum Kunstwerk . . . Soweit man es weiß, trifft es bei Mahler zu. Er hat seine Kindheit in einem mährischen Dorf verlebt, in dem eine alte Kaserne stand, und von den Soldaten, die dort lagen, hat das Kind Hunderte und Hunderte von Volks- und Soldatenliedern gelernt, ja man hat seine musikalische Veranlagung daraus erfahren, daß das vierjährige Kind mehr als zweihundert solcher Lieder zu singen wußte; und wenn der kleine Gustav irgend einmal wieder nicht im Haus zu finden war, so konnte man sicher sein, daß er entweder mit irgendeinem Regiment mitmarschiert war oder daß er auf irgendeinem Kaffeehaustisch stand und den dichtgedrängten Gästen seine Lieder zum besten gab. Sicher ist aus dieser Zeit nicht nur seine Neigung zum Volksliedhaften, sondern auch das herbe, geflissentlich (!) primitive, rhythmisch stark profilierte, gleichsam Holzschnittmäßige seiner Melodik zu erklären." Selbst Specht betont im obigen das „geflissentlich" und gibt damit wider Willen zu, daß hier nicht ein naives Müssen, sondern ein verstandesmäßiges Wollen am Werke ist. Dieses Wollen war edel und groß auch darin, nein, wir müssen sagen: besonders darin, daß er als Künstler zum Volke als Gesamtheit sprechen wollte. Seine frühen „Lieder eines fahrenden Gesellen" zeigen das auch in den von Mahler selbst herrührenden Texten. Während in der gleichzeitigen Lyrik schrankenloser Subjektivismus nach neuen Tönen suchte, strebt dieser Jüngling danach, sein persönliches Erleben möglichst volksliedartig auszusprechen und so ins Allgemeinempfinden einzusenken. Darum wirkte die nachherige Kenntnis von „des Knaben Wunderhorn" auf ihn besonders beglückend: er brauchte sich jetzt seine Texte nicht mehr selbst zu dichten, sondern hatte hier eine

Digitized by Google

unerschöpfliche Fundgrube. Viele dieser Lieder sind später in den Sinfonien wiedergekehrt. Mahler selbst hat sich einmal über die Einfügung von Liedern in seine Sinfonien geäußert: „Wenn ich ein großes musikalisches Gemälde konzipiere, komme ich immer an den Punkt, wo ich mir das „Wort“ als Träger meiner musikalischen Idee heranziehen muß.“ Es ergeben sich somit diese Lieder als Urkern oder Angelpunkt auch seiner großen sinfonischen Werke, und es zeigt sich hier, wie der Keim auch dieser großen monumentalen Gebilde eine lyrische Empfindung, sehr oft auch nur eine lyrische Situation ist, für die alles übrige eigentlich nur den erklärenden Rahmen abgibt. Das ist aber doch im Grunde ein Gegensatz zu einer wirklich monumentalen Schaffensanlage und erklärt, weshalb uns diese ungeheure Form als nicht „notwendig“ für den Inhalt erscheint.

Da Mahler zum Volk sprechen wollte, brauchte er einen Inhalt, der dem Volke als Gesamtheit zugänglich war. Ihn fand er in der Natur. Er hat gelegentlich geäußert, die Zukunft werde ihn als „Sänger der Natur“ bezeichnen. Mahler tritt damit in geistig-seelische Nachbarschaft zu den beiden Sinfonikern, denen er auch landsmannschaftlich nahesteht: zu Schubert und Bruckner, und gleichzeitig in den großen Bereich der Romantik. Es ist aber ein Abrücken von der literarisch befruchteten Romantik, wie sie am reinsten von Schumann und in seiner Gefolgschaft auch von Brahms vertreten ist. Diese literarische Romantik setzt ja auch eine „Bildung“ voraus, wie sie das Volk, an das Mahler dachte, nicht mitbringen kann. Es liegt hier aber auch ein Gegensatz vor zur sinfonischen Dichtung, die einseitig den geistigen Menschen in den Mittelpunkt ihrer Probleme gerückt hatte. Deshalb hatte sie der Programme bedurft, um die Voraussetzung zum Verständnis zu erfüllen. Die Naturwelt Schuberts und Bruckners setzt dagegen nichts anderes voraus, als Empfindungsfähigkeit; sie ist ein naives Ausströmen der seelischen Empfindungen, die durch die lebhafte Sinnenaufnahme der Natur, des Weltalls geweckt worden sind. Mahlers innerste Natur war aber nicht naiv genug, um so seiner selbst ganz vergessen zu können, und es kommt das im Schillerschen Sinne Sentimentalische hinein: der Einzelmensch trägt sich in die Natur und sucht die Lösung von seiner Not. Das offenbart sich für Mahler ganz deutlich in seinem stärksten Werke, dem „Lied von der Erde“, dessen Grundgedanke seine Auffassung von der tragischen Sendung des Künstlers ist, der Liebe spendet, aber keine Liebe bekommt. Mahler hat auch selbst zu Specht geäußert, daß alle seine früheren Werke voll „subjektiver Tragik“ seien, und ihnen die achte Sinfonie als „großen Freudenspender“ entgegengestellt. Das verzichtvolle „Lied von der Erde“ ist nach dieser achten Sinfonie entstanden und zeigt, daß Mahler sich auf der Höhe des sieghaften Empfindens nicht zu behaupten vermochte.

Er war eben von Hause aus keine naive Natur, wie Schubert und Bruckner. Diese Naivität ist dem zwischen andere Völker eingesprengten Juden

Digitized by Google

nicht möglich, ebensowenig wie das in beiden so starke, bodengewachsene Heimatgefühl. Daher haben wir bei Mahler die gewollte und damit übertriebene Naivität. Seine Verehrer haben die von anderer Seite getadelte Banalität und Unoriginalität der Mahlerschen Thematik als eine selbstverständliche Folge, als die gegebene Voraussetzung seiner urvolkstümlichen Absichten, seiner zur Gesamtheit sprechenden Sinfonik bezeichnet. Ein Blick auf die urgewaltige und ursprüngliche Thematik Bruckners und Schuberts zeigt, wie wenig stichhaltig diese Erklärung für eine Armut ist, deren wahrer Grund darin liegt, daß die innerste Gestaltungskraft zur Ausführung des vom Künstler aus geistiger Überlegung gewonnenen Formwillens nicht ausreichte. Daher stammt dann auch bei Mahler das häufige Aneinanderreihen von Einzelheiten. Eine Fülle idyllischer Züge des Kleinlebens in der Natur und des Volkslebens werden vorgeführt und für die Beglücktheit über das Naturleben oder die Verzücktheit über das Eindringen in ihre tiefsten Geheimnisse drängt sich dann am entscheidenden Punkte ein dichterischer Wortausdruck auf, der gesucht kindlich oder von einfältiger Andacht ist. Diese Kindlichkeit wirkt aber nicht überzeugend, weil die ganze technische Aufmachung ein raffiniertes Aufgebot aller künstlerischen Ausdrucksmittel ist. Hier liegt der peinlichste Widerspruch zwischen Inhalt und Form. Man glaubt der Einfalt nicht, wenn sie kunsttechnisch so raffiniert aufgemacht wird. Schiller sagt: „Der Dichter ist entweder Natur, oder er wird sie suchen; jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter." Mahler sucht leidenschaftlich die Natur, er ist sentimentalisch; er gebärdet sich aber naiv. Darin liegt der Kern des Problems.

An und für sich betrachtet verdient Mahlers Beherrschung der musikalischen Mittel höchste Bewunderung. Die Art, wie die Solostimme und der Chor sich dem Orchesterkörper vereinigen, ist gegen alle vorangehenden Beispiele gesteigert. Im Orchester selbst haben die Holzbläser erhöhte Bedeutung gewonnen und allerlei Effekte aus der Oper sind hinzugenommen, z. B. in der Höhe aufgehängte abgestimmte Glocken oder ein in der Ferne aufgestelltes kleines Blasorchester. Ganz hervorragend ist die kontrapunktische Arbeit, die allen Stimmen die melodische Verarbeitung des thematischen Materials zuzuteilen versteht. Dagegen wirkt das Arbeiten mit schroffen Gegensätzen in Zeitmaß und Stärkegrad sehr stückhaft und willkürlich. Immer wieder zerfällt dem Hörer das Ganze in Einzelbildchen, die oft voll köstlicher Reize sind, aber doch die sinfonische Einheit zerstören. Vielleicht liegt es daran, daß dann andere breit angelegte Abschnitte so leicht als endlos wirken, wobei freilich die Anhänger auf die vielberufenen „Längen" bei Schubert und Bruckner hinweisen. Bei diesen wird man aber niemals das Gefühl haben, daß ihre Schönheit im Kleinbild liegt, sondern ihre Längen sind die naturgemäß großen Flächen in einem zur gewaltigen Höhe emporgeführten und in Riesenlinien gegliederten Monumentalbau.

Digitized by Google

Diese Monumentalität hat Mahler bewußter erstrebt, als irgendein anderer. Sie zu verwirklichen hat er alle möglichen äußeren Mittel angewendet. Es waltet hier der Grundirrtum, als ob ein in riesigen Maßen aufgeführter Bau von selbst groß werden müsse, während doch Größe eine innere Eigenschaft ist, die, wo sie im Künstler vorhanden ist, auch im kleinsten Rahmen zum Ausdruck gelangt. Bei Mahler aber kam der glänzende Regisseur dazu, der dekorative Künstler und das reproduzierende Genie. Es ist nicht zu leugnen, daß die äußere Aufmachung bei einer Aufführung seiner Achten Sinfonie etwas Großzügiges hat; sie ist in diesem Falle vom Werke nicht zu trennen, das sicher in seiner Wirkung schwer beeinträchtigt würde, wenn man den Aufführungsapparat nicht sehen würde. In dieser äußeren Aufstellung offenbart sich nämlich geradezu der innere musikalische Bau. Man stelle sich vor: Im Hintergrund eine gewaltige Orgel, vor ihr auf hohen Emporen ein großer Chor von Kindern, davor einige hundert Männer. Dann als zwei vorgeschobene Flügel zwei große Frauenchöre. In der Mitte ein riesenhaftes Orchester, in dem auch Klavier, Celesta, Mandoline, Harmonium Platz genommen haben. Dazu eine Fülle von Schlagwerk, darunter Glockenspiel und Glockenstimmen, und zu alledem noch ein besonders aufgestellter Bläserchor.

Es ist ein schmerzliches Gefühl, einem solchen Aufwand gegenüber, dem ein sich selbst rückhaltlos und rücksichtslos einsetzender Wille zum Großen, ein riesiges Können und eine gewaltige geistige Arbeit entspricht, bekennen zu müssen: Ich habe außer diesem Willen nichts Großes bekommen; ich habe im Gegenteil sogar in diesem Werke überall den Beruf des Komponisten zum Kleinbilde herausfühlen müssen. Ob nicht Mahler am Ende doch selbst etwas Ähnliches gefühlt hat? Woher sonst dieser schmerzliche Ausklang im „Lied von der Erde"?! Der Mangel an äußerer Zustimmung kann doch einen Künstler nicht derartig bedrücken, wenn ihm sein Inneres sagt, daß seinem Wollen ein Vollbringen beschieden gewesen ist!

Neuntes Kapitel

Neue Nationalmusik

Der Begriff des Nationalen in der Musik ist schwer zu umgrenzen. Vor bald anderthalb hundert Jahren hat Gluck in einer Pariser Zeitschrift erklärt, er wolle dem lächerlichen Unterschied der nationalen Musik ein Ende machen. Dabei empfinden wir heute, daß mit Gluck, trotzdem er französische oder italienische Texte vertonte, das eigentlich Deutsche in die Opernmusik hineingetragen wurde. Gluck hatte eben bei seinem Ausspruch den Musikstil im Auge, also rein formale Unterschiede, nicht die Art zu empfinden. Die

Digitized by Google

letztere wird bei jedem wirklich bodenständigen Künstler ja national sein müssen, selbst bei jenen, die am gewaltigsten in ihrer Persönlichkeit emporwachsen. Selbst bei Geistern wie Beethoven, Goethe oder Shakespeare, deren Häupter so hoch ragen, daß sie die ganze Erde und ihre Herrlichkeit überschauen, bleiben die Füße stehen in dem sicheren Urgrund ihres Volkstums. Daß wir die Musik als Universalsprache bezeichnen können, als eine Sprache, mit deren — um nun einmal im Bilde zu bleiben — Wortschatz und Worttechnik die Söhne aller Völker sich auszudrücken vermögen, ist ein geschichtlich Gewordenes. Es hat seine Ursache darin, daß die eigentliche musikalische Entwicklung von wenigen Völkern getragen worden ist, daß zu diesen Völkern das deutsche gehörte, dessen wunderbarste Kunsteigenschaft in der Universalität beruht. Die Universalität bedeutet aber nicht Verwischung der nationalen Unterschiede, sondern Übernahme des von den Fremden ausgestalteten Besitzes, Durchdringen desselben mit dem eigenen Geiste, also letzterdings Eindeutschung des von der Welt Geschaffenen.

Der einzige Mozart hat zu dieser Entwicklung der Musik als Weltsprache mehr beigetragen, als alle anderen Komponisten zusammen. Wir Deutsche sind seit Bach daran gewöhnt, die große Linie der Musikentwicklung von uns bestimmt zu sehen, und fühlen darum nicht, wie stark von den andern Völkern auch bei unsern „universalen" Komponisten das Nationale empfunden wird. Wie haben Franzosen und Italiener Bach und Beethoven ihrer Art anpassen müssen, um wirklich ein engeres Verhältnis zu ihnen zu bekommen. Mit Brahms sind sie bis auf den heutigen Tag nicht fertig, mit Wagner trotz aller Begeisterung auch nicht. Umgekehrt gehört die bei deutschen Musikkritikern ja keineswegs seltene Überhebung dazu, um zu glauben, daß man bei uns italienische Opernmusik oder die französische Spieloper wirklich ihrem eigentlichen Wesen gemäß aufführe. Also im tieferen Sinne des Wortes sind nationale Unterschiede in der Musik sehr stark ausgeprägt, und sie werden nur durch eine gewisse Gleichartigkeit der Formengebung verwischt. Diese Gleichartigkeit aber beruht, wie gesagt, auf der geschichtlich gewordenen Arbeit einzelner universal veranlagter Geister, die eben die Formensprache aller Länder sich zu eigen machten und es so erreichen konnten, daß die Form lediglich Ausdrucksmittel wurde. Form hier natürlich nur insoweit, als darunter die Art der Harmonik, der Melodiebildung und Rhythmen begriffen wird, nicht hinsichtlich der größeren Gebilde, die in ihren Grundformen ja auch von allen möglichen Seiten her übernommen, aber dann mehr in sich selber und aus sich heraus weitergebildet wurden. So sind die Tanzformen, in denen wir die Grundelemente der Formen Suite, Sonate, Sinfonie erkennen, national gewesen. Aber die erwähnten großen Formen wurden dann aus diesen Elementen weitergebildet ohne Rücksicht auf ihre ursprüngliche Bedeutung und Geltung. Man könnte sich so ausdrücken, daß hier bereits zur künstlerischen Gestaltung

Digitized by Google

gelangte nationale Musikkräfte nochmals als Rohmaterial für weltsprachliche Musikformen behandelt wurden.

Diese Entwicklung zur Gleichheit oder völligen Austauschmöglichkeit der musikalischen Formensprache war dadurch begünstigt, daß die für die musikalische Entwicklung bedeutsamen Völker wenigstens hinsichtlich der Musik auf dem gleichen Kulturunterbau mit gleichen Kulturkräften arbeiteten. Es ist in dieser Hinsicht gleichgültig, ob die Urbewohner der heutigen deutschsprachlichen Länder, die Frankreichs, Italiens und Englands ursprünglich eine eigene Musik mit eigenartigen Tonfolgegesetzen, sagen wir nationalen Tonleitern und ursprünglichen Rhythmen besessen haben. Tatsache ist, daß diese Kräfte dann höchstens nur als Befruchtungsmittel auf eine sonst allen gemeinsame Kulturentwicklung eingewirkt haben, deren Triebkräfte von ganz anderer, ursprünglich keinem dieser Völker verwandter Seite herkamen.

Diese Entwicklung der Musik vollzieht sich in der Kirche und ist so universal, wie die mittelalterliche Kirche. Das Christentum brachte in die Welt die Betonung des Seelischen, die Gleichgültigkeit gegen die Materie, deren Überwindung zum höchsten Lebensziel wurde. Für diese transzendentale Weltanschauung wurde die Musik der natürliche Kunstausdruck. Von allen Künsten am wenigsten behaftet mit Materie, vermittelt sie den Ausdruck eines rein seelischen Verlangens, das nicht beeinflußt wird, das zunächst wenigstens nichts zu tun hat mit nationalen Verschiedenheiten. Das Christentum gab der ganzen Welt einen einzigen Gott. Das Verhältnis der Menschenseele zu diesem Gott vermittelte künstlerisch die Musik. Der Choralgesang der alten Kirche, mögen in ihm hebräische und griechische Melodien stecken, hatte nichts Nationales an sich. Jene Melodien waren ja losgelöst von dem, was national gewesen war in den Dichtungen. Die Worte, die ihnen jetzt unterlegt wurden, trugen rein religiösen Charakter, und darüber hinaus wurden diese Melodien zum wortlosen Jauchzen der von Liebe und Begeisterung zu Gott erfüllten Seele (Augustinus). Mit dem Christentum fand dieser Choral Eingang bei allen Völkern. Er wurde die Musik dieser Völker. Wir wissen, wie die Germanen sich darum mühten, trotz des Gespöttes der Römer über ihre rauhen Kehlen; wir wissen aus Gregors von Tours Berichten, daß die Gallier bei ihren Gastmählern Melodien des römischen Chorals sangen. Dieser Choral wurde die Grundlage, aus der sich die ganze weitere Musik entwickelt hat. Gewiß mit Beeinflussung und Befruchtung von allen möglichen Seiten. Aber wir können doch lediglich von einer rein künstlerischen Entwicklung sprechen. Erst später, als mit der Renaissance das Individualitätsbewußtsein in die Welt hineingetragen wurde, kam es dazu, daß mit gesteigertem Persönlichkeitsausdruck mehrere nationale Stile in der Musik sich entwickeln konnten. Aber es ist doch klar, daß die inneren Formelemente dieselben blieben. So fiel es dann auch

Digitized by Google

nicht schwer, die aus diesen Formelementen entwickelten Stile nachher auszutauschen und wechselseitig zu verarbeiten.

Auf dieser Linie konnte sich bis heute das Nationale in der Musik nur im Geistigen, nur in der Fühlweise zeigen. Denn zu diesem gehört es auch, wenn die Italiener mehr die Schönheit der großen Melodielinie, die Franzosen das eigentlich Rhythmische, die Deutschen die Ausdruckselemente der harmonischen Stimmführung ausbildeten. Das war die aus der völkischen Veranlagung und nationalen Sehnsucht sich ergebende Vorliebe für eine besondere Seite in dem allen gemeinsamen Gute der Musik. Für das eigentliche Elementargut dieser Musik konnte eine ausgesprochen nationale Befruchtung nur dann erfolgen, wenn man melodische, harmonische und rhythmische Bildungen solcher Völker übernahm, deren Musik sich abseits der allgemeinen Entwicklung ausgebildet hatte. Am frühesten geschah dies bezeichnenderweise mit der Musik der Zigeuner. Dieses Völklein lebte fast von seiner Musik; jedenfalls trug es diese überall hin und schließlich wohnte es ja in unmittelbarer Nachbarschaft jener deutschen Landstriche, in denen die größte deutsche Musikentwicklung vor sich ging. So haben wir denn auch den Fall, daß Zigeunermusik zuerst als ausgesprochen nationales Element in unserer Kunstmusik auftaucht. Wir können die Spuren davon schon in sehr alter Musik finden; in ausgesprochenem Maße dann in unserer klassischen Musik, bei der die Verwendung „ungarischer" Motive sehr häufig ist. Aber das ist Verwertung nationaler Musikelemente in unnationalem Geist. Es ist genau so, wie wenn ein deutscher Künstler etwa einen orientalischen geschichtlichen Vorwurf malt. Mit der nationalen Malerei der Japaner, Chinesen oder Inder hat etwas derartiges bei aller Kostümtreue nichts zu tun. Außerdem wurde in der Musik nicht einmal diese kostümliche Treue gewahrt; denn damit man diese national-zigeunerischen Melodien in der Kunstmusik thematisch verwerten konnte, mußte man sie in ihrer Harmonik dieser Kunstmusik anpassen, und dadurch ging eigentlich das Hervorstechendste ihrer Merkmale verloren. Man sieht ein, daß auf diese Weise die Verwertung nationaler Musik niemals wirklich bedeutungsvoll hätte werden können, und so ist denn auch die zumal in Opernballetts nicht seltene Verwendung exotischer Musik als thematisches Material bis vor kurzem bedeutungslos geblieben.

Die wirklich bedeutungsvolle Wandlung in diesen Verhältnissen konnte erst eintreten, als die Musik ein „Dichten in Tönen" wurde. Das Wort stammt von Beethoven. Trotzdem ist bei ihm die häufige melodische Verwendung zigeunerischer, in den Rasumofsky-Quartetten auch russischer Musik keine andere, als die eben geschilderte. Das liegt daran, daß Beethoven nur Psychodramen gab, daß er nur das Erleben s e i n e r Seele dichtete. Dieses Erleben war deutsch und die Ausdrucksform blieb es. Ein anderes wurde es, als der Begriff „Dichten in Tönen" enger, sagen wir gegenständ-

Digitized by Google

licher, gefaßt wurde. Es geht uns hier nichts an, ob das für die Musik an sich einen Fortschritt bedeutete, ob nicht dadurch, daß der innere Gehalt aus dem rein Seelischen in das von der Umwelt bestimmte, mehr körperliche Erlebnis umgewandelt wurde, das ureigenste Gebiet der Musik preisgegeben wurde. Beethovens Dichten in Tönen wurde zur „sinfonischen Dichtung.“ Auch wo die letztere musikalisch die getreue Fortsetzung des von unseren Klassikern Geschaffenen ist, bedeutet sie eine Annäherung an das Wesen der Wortdichtung. Man nehme die poetischen Stimmungsbilder Schumanns. Zum wenigsten ist hier der Augenblick oder die Situation, aus der die betreffende Empfindung fließt, ein geistig Gegebenes, nicht mehr in der Musik Liegendes. Die sinfonische Dichtung ging dann dahin, daß irgendein bestimmtes Erleben eines bestimmten Menschen, daß also irgendeine Erscheinung der Welt in Tönen ausgedrückt wurde. Nicht mehr war Inhalt der Musik die Idee selber, wie Schopenhauer es scharf betont hatte, sondern Abbilder dieser Idee. Ob diese aus dem innersten persönlichen Erleben des Komponisten selbst oder von dem, was er aus der Umwelt nahm, geschöpft sind, bleibt sich gleich. Der entscheidende Punkt liegt darin, daß die Musik jetzt etwas ausdrückt, was auch auf anderem Wege geistig darstellbar ist. Gewiß behält sie ihre besondere Ausdrucksweise. Sie wird das Faustproblem zum Beispiel anders verkünden als der Dichter. Aber dadurch, daß sie sich mit der Vorstellung des Individuums „Faust“ verbindet, hat sie schon ihre ursprüngliche Macht, das Faustische selbst auszudrücken, aufgegeben und bietet bloß einen Fall.

In Wirklichkeit hat sich die Entwicklung der sinfonischen Dichtung noch viel äußerlicher, viel unmusikalischer vollzogen, als die von uns eben gekennzeichnete musikalische reinste Möglichkeit. Die sinfonische Dichtung ist mehr eine Nachdichtung geworden. Den Inhalt von Sagen, Mythen, Dichtungen und Gemälden, das Wesen großer Persönlichkeiten und gewaltiger Geschehnisse, kurz irgendein zu faßbarer Wirklichkeit gewordenes Erleben, also im Schopenhauerschen Sinn irgendein Abbild der Idee, wurde musikalisch mitgeteilt, je nach der musikalischen Kraft des Schöpfers in einer mehr äußerlich schildernden oder innerlich gefühlsmäßig erfaßten Weise. Mit dieser Bestimmtheit des Inhalts verliert die Musik zunächst die Universalität dieses Inhalts. Es gibt nur wenige Weltprobleme, für die zum Beispiel irgendeine Vorstellung dichterischer Gestaltung die von allen Völkern anerkannte typische Bedeutung gewonnen hat.

Dann aber brachte diese Art der musikalischen Entwicklung das Streben nach erhöhter Deutlichkeit, nach schärferer Charakterisierungsmöglichkeit des musikalischen Ausdrucks. Daraus ergab sich das Bestreben, die rein musikalischen Ausdrucksmittel zu vermehren.

Und nun gewann auf einmal alle jene Musik, die unter besonders charakteristischen Umständen aus einer eng umschriebenen Umgebung heraus-

Digitized by Google

gewachsen war, eine vorher ungeahnte Bedeutung. Sie vermochte jetzt nicht nur motivisches Material zu liefern, sondern wurde Charakterisierungsmittel. So ist es kein Zufall, daß das Aufblühen der sogenannten Nationalmusiken scheinbar als Gefolgschaft der modernen Musikentwicklung, ja geradezu Hand in Hand mit der sinfonischen Dichtung vor sich geht.

Für uns Deutsche, für Frankreich und auch Italien konnte das nicht so schroff hervortreten, weil die große Entwicklung sich in diesen Ländern vollzogen hatte und darum auch das musikalische Gut dieser Länder von Komponisten immer verwertet worden war. Immerhin war es natürlich auch jetzt ein anderes, wenn man das ausgesprochen Volkstümliche möglichst schroff betonte, anstatt es einer allgemein entwickelten großen Form idealistisch zu nähern. Ganz anders aber wurde das Verhältnis, wenn Komponisten jener Völker, die bisher an der großen Musikentwicklung nicht teilgenommen hatten, die vermöge ihrer Abgeschlossenheit besondere Melodiebildungen, eigentümliche Rhythmen, ja sogar eine auf ganz anderen Grundsätzen fußende Harmonik bewahrt hatten, auftraten und nicht mehr die international ausgebildete Musiksprache übernahmen, sondern für einen ausgesprochen nationalen Gehalt auch die ihrer Nation eigentümliche Musik in ausgiebigem Maße verwerteten, ja darüber hinaus auch für weit über aller Volkstümlichkeit liegende Formen die Bildungsgesetze zu gewinnen suchten.

Auf diese Weise ist bekanntlich besonders die neuere russische Musik zu einer hervorragend charakteristischen Erscheinung geworden. Aber auch die Tschechen und der ganze skandinavische Norden sind von dieser nationalen Entwicklung ergriffen worden, die schließlich in eine mehr äußere Vermehrung der musikalischen Ausdrucksmittel ausmünden muß. Doch ist nicht zu verkennen, daß alle Bereicherung der Formen auch zu einer Bereicherung des Geistigen und Seelischen werden kann, weil dadurch die Möglichkeiten, seelisches Erleben auszudrücken, vermehrt werden. Inzwischen scheint der Höhepunkt dieser Nationalmusik vorbei. Der Neuimpressionismus hat sich ihre Mittel nach Belieben angeeignet und zu einem neuen internationalen Stil verarbeitet.

In der Nationalmusik ist neben viel Abstoßendem eine Reihe von Werken geschaffen worden, die zum wenigsten fesselnd sind. Wir haben des ferneren neben Werken, die durch die übermäßige Hervorkehrung dieser nationalen Sondertümlichkeiten ihren Wirkungskreis sich selber eng umgrenzt haben, auch solche erhalten, in denen diese besonderen Mittel in einer Weise verwertet sind, daß wir sie als Reiz empfinden, daß sie uns dazu verhelfen, zu jenem Stimmungsuntergrund zu gelangen, aus dem sich dann rein musikalisch ein allgemein verständlicher seelischer Gehalt herausbildet.

Digitized by Google

I. Die tschechische Musik

Als „Konservatorium Europas" bezeichnete der Engländer Burney Böhmen im 18. Jahrhundert. Bis auf den heutigen Tag ist es für alle europäischen Orchester eine Bezugsquelle guter Orchestermusiker geblieben; auch zahlreiche Dirigenten und Sänger nennen Böhmen ihre Heimat. Wir haben im Verlaufe unserer Darstellung ferner den böhmischen Adel (Lobkowitz, Kinsky u. a.) als Förderer und Pfleger der deutschen Musik kennen gelernt. Weniger war von schöpferischer Tätigkeit die Rede. Immerhin — die Sinfoniker Stamitz, Gyrowetz, Kozeluch, Wranitzky, die Klavierkünstler Czerny und Dussek waren Böhmen. Höhere Bedeutung hatte die Pflege der katholischen Kirchenmusik während des 18. Jahrhunderts, weil dadurch dem Italienertum der Geist ernster Satzkunst entgegentrat. Neben dem früher erwähnten Czernohorsky waren Franz Tuma (1704—1774) und J. D. Zelenka (1679 bis 1745) die bedeutendsten.

Bei alledem ist freilich noch nichts bewußt Nationales. Auch in den Opern Skroups (1801—1862) und Fr. Skuherskys (1830—1892) ist dieses nicht stark, obwohl sie die tschechische Sprache verwenden. Erst mit den politischen Selbständigkeitsbestrebungen der Tschechen treten auch die künstlerischen ein. 1862 wurde mit dem böhmischen Nationaltheater ein Mittelpunkt der tschechischen Oper gegründet, für die seither viele Komponisten geschaffen haben. Erwähnung verdienen Karl Sebor (1843—1903) und Josef Rozkosny (geb. 1833) mit romantischen und historischen Opern, Wilhelm Blodeck (1834—1874), dessen Operchen „Im Brunnen" allerdings sehr harmlos ist, und Zdenko Fibich (1850—1900). Während des letzteren Opern, darunter auch die beliebteste „Arkonas Fall", keinen höheren Wert beanspruchen können, erkennt man in seinen Sinfonien und Kammermusikwerken eine warmblütige Musikernatur. Leider hält mit seiner reichen Erfindung und glücklichen Melodik die geistige Verarbeitung nicht Schritt, so daß seine Werke über schöne Einzelheiten nicht hinauskommen. Am ehesten würde eine Auswahl aus den 352 „Stimmungen, Eindrücken und Erinnerungen" für Klavier weitere Verbreitung gewinnen können. Mit Karl Kovarowics (geb. 1862) außerordentlich musikreichen Opern sollte die deutsche Bühne einmal einen Versuch machen. Freilich bilden die eigentlich nur für Tschechen wertvollen Stoffe ein großes Hindernis für eine weitere Verbreitung. Dem entging Karl Weis (geb. 1862), der für seine Opern „Die Zwillinge" (1892), „Der polnische Jude" (1901) und „Die Dorfmusikanten" (1904) die Stoffe der Weltliteratur entnahm.

Auch die beiden bedeutendsten tschechischen Komponisten Smetana und Dvorák haben sich sehr um die Oper gemüht, doch liegt ihr Bedeutendstes auf instrumentalem Gebiete. Man hat Friedrich Smetana als Vater der tschechischen Musik gefeiert. Mit Recht; denn wenn, abgesehen von den

Digitized by Google

obengenannten Opernkomponisten, auch manche Sinfoniker, wie Tomascek (1774—1850) in der Es dur, J. Fried. Kittl (1809—1868) in einer melodiereichen „Jagdsinfonie", aus dem reichsprudelnden Bronnen der böhmischen Nationalmusik geschöpft haben, so war das doch nie grundsätzlich geschehen. Ganz anders bei Smetana, dem Verkünder des Jung-Hussitentums in der Oper wie in der Sinfonie. In jener griff er für den Text wie für die Musik in den Schatz heimatlicher Überlieferungen, für diese gaben ihm Geschichte, Leben und Natur Böhmens die Anregung. Aber, und das ist das Wichtige: das alles sind bei ihm positive Werte; nicht Bekämpfung eines Fremden, sondern Betätigung des Eigenen. Man müßte sehr einseitig sein, wenn man dem Tschechentum diese Betätigung seines Volkstums verargen wollte. Wir sehen bei Smetana, daß das auch dort, wo es programmäßig geschieht, durchaus nichts mit Hetzerei gegen das Deutsche zu tun zu haben braucht, sondern in sich genug Werte trägt. Vielleicht sind diese so lange ungenutzten Volkswerte einstweilen so zahlreich und so leicht greifbar, daß darüber auch diese beiden größten tschechischen Komponisten keine Seelenkünder geworden sind und mehr die Außenwelt widerspiegeln, als die Innenwelt einer reichen Persönlichkeit verkünden. Das gilt auch für Smetana, trotzdem er die Tragödie des Menschen an sich selber bitter genug erlebt hat. Am 2. März 1824 in Leitomischl geboren, machte er eine schwere Jugend durch. In schrecklicher Notlage wandte er sich 1848 an Liszt um Hilfe; und Liszt half, wie er immer geholfen hat. Dank ihm konnte Smetana in Prag eine eigene Musikschule gründen, bis ihn 1856 die Philharmonische Gesellschaft in Gothenburg (Schweden) zu ihrem Dirigenten berief. 1866 wurde er dann Kapellmeister am tschechischen Theater in Prag und verblieb in dieser Stellung, bis ihn 1874 Taubheit sie aufzugeben zwang. Er ließ sich durch sein Unglück nicht beirren und schuf rastlos weiter, bis ein herbes Geschick dem in seinen Sinnen geschwächten Künstler auch den Geist trübte. Am 12. Mai 1884 ist er im Prager Irrenhaus gestorben.

Für das tschechische Nationaltheater schuf Smetana acht Werke und mit ihnen auch eine tschechische Nationaloper. Freilich gelang ihm das in vollem Maße nur für die komische Oper. Hier, wo es nicht schwere dramatische Konflikte zu lösen galt, wo es genügte, den musikalischen Stimmungsgehalt heiterer oder lyrischer Szenen auszuschöpfen, wozu er in den nationalen Schatz von Tänzen und Volksliedern griff, bot er Entzückendes. Seine „Verkaufte Braut" (1866) ist eine Perle der komischen Opernliteratur. In den andern „Der Kuß", „Das Geheimnis" und „Zwei Witwen" ist der Text gar zu nichtig. Trotzdem sind sie uns wertvoller als „Dalibor", „Die Brandenburger in Böhmen", „Libussa" und die „Teufelswand", die uns nichts sagen. Es liegt das nicht nur an den im Bannkreis der großen Oper oder gar der hohlen Ritterromantik stecken gebliebenen Textbüchern, auch der

Digitized by Google

Musik geht alle dramatische Schlagkraft ab. Die wundervollste Kunstarbeit, einzelne Perlen einschmeichelndster Melodik vermögen das Ganze nicht zu retten. Die Natur in den komischen Opern Smetanas bleibt uns viel lieber, als alle Kunst, die er an seine großen Werke verschwendet hat.

Auch als Sinfoniker bekannte sich Smetana zum Anhänger der Lisztschen Richtung. Das zeigen schon die Titel der drei sinfonischen Dichtungen, die er 1856—1861 in Gothenburg geschaffen hat: „Richard III", „Hakon Jarl" und „Wallensteins Lager". Aber, bei aller Achtung vor der in ihnen enthaltenen Kunstarbeit — den echten Smetana zeigen sie uns nicht. Dieser entdeckte auch als Sinfoniker erst sein Herz, als sich seine Musik im Jungbrunnen der Heimat erneuert hatte. Als er das Theater hatte aufgeben müssen, wandte er sich der Instrumentalkomposition zu und schuf „Ma Vlast", das ist „Mein Vaterland", ein groß angelegtes und mit Größe durchgeführtes Werk, das in seinen sechs Teilen gewissermaßen das musikalische Epos Böhmens ist: eine begeisterte Verherrlichung seiner Geschichte, seiner Helden, voll trunkener Liebe zu seiner Natur, ein völliges Aufgehen in seinem Volkstum. Freilich dürfen wir bei aller Hochschätzung dieses Werkes nicht vergessen, daß das alles mehr ein Schildern in Tönen ist, ein Verarbeiten von außenher empfangener Eindrücke, nicht ein Verkünden innerer Erlebnisse. Einmal nahm Smetana den Anlauf, uns auch davon zu sagen, in seinem Streichquartett: „Aus meinem Leben". Aber die Tragik des Gehörverlustes bleibt doch mehr äußerlich.

Sehen wir in Smetana den höchsten Vertreter eines geistigen Tschechentums, so in Anton Dvořák (geb. 2. September 1841, gest. 1. Mai 1904) die glänzendste Verkörperung des böhmischen Musikantentums. Unter unsäglichen Widerwärtigkeiten hatte er sich der Musik gewidmet. Bald regte sich der schöpferische Drang, der vor allem in Smetanas Werken Nahrung fand. So geriet er, trotz eifrigen Studiums der klassischen Musik, in die tschechische Richtung, der auch die erste von ihm 1873 aufgeführte Komposition, ein großer Hymnus für Chor und Orchester, „Die Erben des weißen Berges", angehört. Durch diesen Erfolg wurde Brahms auf ihn aufmerksam, der ihn der von ihm selbst vertretenen Richtung zuführte, die auch sicher Dvořáks Natur am besten entsprach. In seiner Bearbeitung „Slavischer Tänze" für Klavier zu vier Händen, denen bald „Neue slavische Tänze" und „Rhapsodien für Orchester" folgten, bewährte er sich als glänzender Bearbeiter des nationalen Melodienschatzes, der sich den ererbten Kunstformen leicht anpassen ließ. In gleichem Geiste schuf Dvořák auch fünf Sinfonien und eine große Zahl von Kammermusikwerken, die ihm einen ersten Platz unter den Instrumentalkomponisten der Gegenwart sichern. Es ist hier ein Schaffen aus einer solchen musikalischen Fülle heraus, so viel gesundes Temperament, ein einfaches, aber darum keineswegs untiefes Empfinden, und letzterdings, bei manchen Härten und Kühnheiten im ein-

Digitized by Google

zelnen, eine so klare und durchsichtige Form, daß der Erfolg leicht begreiflich erscheint, um so leichter, als durch ein Neuschaffen innerhalb der ihr eigenen Rhythmen und für sie charakteristischen Melodiengänge diese Musik einen ausgeprägten Charakter erhielt, der im Gedächtnis leicht haften blieb. Während so alle mit dem Erfolg Dvoráks zufrieden waren, war es der Komponist selber nicht. Er erkannte sehr wohl, wie weit sein Schaffen hinter dem ihm als Ideal vorschwebenden Beethovens zurückblieb, und es entging ihm keineswegs, daß er für die musikalische Welt weniger als selbständiger Schöpfer bedeutete, denn als bester Vertreter des Tschechentums in der Musik. Da glaubte er seine eigene Persönlichkeit schärfer zum Ausdruck bringen zu können, wenn er musikalisch vom Volkstum unberührte Stoffe wählte, denen er erst aus eigener Kraft die musikalische Gestaltung geben würde, und so wurde er, der durch 23 Jahre als ein Hauptvertreter der absoluten Musik gegolten hatte, zu einem eifrigen Anhänger der Lisztschen sinfonischen Dichtung. Es war Dvorák mit dieser Abkehr von der formalistischen Kunst bitter ernst, aber er vermochte das neue Gebiet nicht zu erobern. Er war dazu eine viel zu naive Natur, die der schweren Gedankenarbeit, der Verarbeitung der von ihm aufgegriffenen, meist tragischen Vorwürfe nicht gewachsen war, und so leicht es seiner reichen Musikernatur fiel, sich das ganze Rüstzeug des modernen Orchesters zu eigen zu machen, so wenig wurde er frei von den ihm völlig wesensverwandten Gesetzen der geschlossenen Musikform. So sind seine sinfonischen Dichtungen „Der Wassermann", „Die Mittagshexe", „Das goldene Spinnrad", „Die Waldtaube" Zwitterschöpfungen, die trotz reicher Schönheit im einzelnen nirgendwo eine seelische Entwicklung des meist recht ausführlichen Programms erreichen.

Ähnlich erging es Dvorák auf dem Gebiet der Oper. Freilich hatte er gar keinen Blick fürs eigentlich Theatralische, geschweige denn fürs Dramatische. Aber wo er sich damit begnügte, zu komischen oder doch heiteren dem Leben seiner Heimat entnommenen Stoffen eine warmempfundene und sehr feine Stimmungsmusik zu schreiben, erreichte er vorzügliche Wirkungen. „Der König und der Köhler", „Hartschädel" und vor allem „Der Bauer als Schelm" (1878) zeugen dafür. Wo er aber nach der großen Oper strebte, wie in „Wanda", „Dimitrj" und zuletzt in der „Armida", kam er über eine hohle Theatermache nicht hinaus.

So ist Dvorák vielleicht das überzeugendste Beispiel dafür, daß das Volkstum einem Komponisten doch nur das Geringere, nämlich die stoffliche Welt, zu geben vermag, daß das wirklich Große und Dauernde, das in seiner Wirkung über alle geographischen Grenzen hinausreicht, aus dem Gehalt der eigenen Persönlichkeit geschöpft werden muß. Können wir da Dvorák nicht sehr hoch einschätzen, so wollen wir nicht verkennen, daß er uns manche schöne Gabe geboten hat, das Schönste in den Klavierstücken und Liedern und jenen Abschnitten seiner Sinfonien, wo er weiter

Digitized by Google

nichts sein wollte, als ein vorzüglicher, in formaler Hinsicht meisterhafter böhmischer Musikant.

Bei Dvořáks Schüler Oskar Nedbal (geb. 1874), der außer allerlei Kammermusik — er war selbst Bratschist des berühmten böhmischen Streichquartetts — vor allem Ballette („Der faule Hans", „Des Teufels Großmutter", „Andersen") und Operetten („Polenblut" u. a.) geschrieben hat, zeigt sich dann schon die Abschwächung des eigentlich Nationalen durch die Einflüsse des Neuimpressionismus. Noch mehr ist das der Fall in den letzten Werken (Streichquartett Des dur und Sinfonien „Praga" und „Asrael") von Josef Suk (geb. 1874), der gleichfalls dem böhmischen Streichquartett angehörte. Ob Leo Janacek (geb. 1856) der bedeutsame Bereicherer des Musikdramas ist, als der er von den Tschechen anläßlich der verspäteten Aufführung seiner dörflichen Oper „Ihre Ziehtochter" gefeiert wurde, muß die Zukunft lehren. Das Werk hat auch in deutscher Aufführung (Wien) Erfolg gehabt, wobei allerdings die Politik mitspielte. Aus dem Klavierauszug ist trotz offenkundiger Begabung eine so hervorstechende Eigenart oder eine hinreißende Musikernatur nicht zu erkennen.

Eine sehr sympathische Musikergestalt ist Josef Bohuslav Förster aus Prag (geb. 1859), wohin er nach längerem Aufenthalte in Hamburg und Wien zurückkehrte. Sinfonien und sinfonische Dichtungen, Suiten, Kammerwerke und Klavierstücke von künstlerisch hohem Wert zeigen einen nicht übertriebenen und aufdringlichen böhmischen Einschlag im Tone. Försters Opern sind „Deborah", „Eva", „Jessica" und „Der Überwinder".

II. Polen

Durch ihren rhythmischen Reichtum hat die polnische Volksmusik Tanz und Lied auch Westeuropas früh befruchtet; die Polonaise ist seit der Thronbesteigung Heinrichs III. von Anjou (1574) hoffähig. Bei den deutschen Liedkomponisten des 17. und 18. Jahrhunderts (Albert, Krieger u. a.) konnten wir mehrfach von polnischen Anklängen berichten. Auch der aus Schlesien stammende, in Paris sehr gefeierte Klavierspieler Joh. Schobert (gest. 1767) verrät nicht nur in seinen trefflichen Polonaisen die Bekanntschaft mit der polnischen Nationalmusik. Auch die polnische Nationaloper reicht ziemlich weit zurück. Matthias Kamienski (1734—1821) gilt als ihr Begründer, sein Singspiel „Glück im Unglück" (1778) als das erste Werk. Karl K. Kurpinskis (1785—1875) „Jadwiga" (1814) ist noch 1907 in Warschau wieder aufgeführt worden. Die Hauptgröße auf dramatischem Gebiete ist Stanislaus Moniuszko (1819—1872), dessen „Halka" (1847) noch heute die beliebteste Nationaloper ist. Er hat außer zwanzig Opern und fünf Balletts an vierhundert Lieder und zahlreiche Kirchenmusik geschaffen. Auf instrumentalem Gebiet liegt der Schwerpunkt bei Ignaz F. Dobrzynski (1807

Digitized by Google

bis 1867), dessen Sinfonien und Kammermusik zu unsern Romantikern hinüberweisen.

Während alle diese Komponisten nur in ihrer Heimat Wirkung übten, ist durch Chopins Klaviermusik die polnische Seele in allen Konzerträumen und Salons Europas heimisch geworden. Trotz aller Genialität verrät sie aber doch ein etwas salonmäßig zurechtgemachtes Volkstum. Vielleicht ist sie gerade deshalb so viel nachgeahmt worden. Beachtenswert ist trotzdem Ignaz Friedmanns (geb. 1882), des bekannten Chopinspielers, Klaviermusik; nur daß sie leider immer mehr ins blos salonmäßige Geklingel hineingerät. Ignaz Paderewski (geb. 1860) machte sich, in Warschau und bei Kiel und Urban ausgebildet, zuerst als Pianist einen geachteten Namen. Als Komponist betätigte er sich u. a. mit Kammer- und Klaviermusik, zwei Sinfonien und Opern („Manru" und „Sakuntala"). Paderewski brachte es nach dem Ausgange des Weltkriegs zum Präsidenten der polnischen Republik. Viel bedeutender war der allzu jung verstorbene Mieczyslaw Karlowicz (1876 bis 1909), dessen sinfonische Dichtungen wohl nur ihrer national begrenzten Stoffe wegen nicht über Polen hinausgedrungen sind. Dagegen hat der übrigens ganz in deutscher Schule, die er jetzt selbstverständlich verleugnen möchte, gebildete Felix Nowowiejski (geb. 1877), zumal mit seinen Oratorien „Quo vadis" und „Die Auffindung des heiligen Kreuzes", Welterfolge davongetragen. Eine gewisse Brutalität der Mittel darf die ursprüngliche Begabung nicht vergessen machen. Höher steht Sigismund Stojowski (geb. 1870), der seine Ausbildung in Krakau und Paris fand. Er lebt in Newyork und hat schöne Orchesterwerke, Konzerte für Klavier und Geige, Lieder und empfindungsschwere Klavierstücke geschrieben. Karol Szymanowski (geb. 1883) in seinen von Chopin herkommenden Klavierstücken und Ludomir Rozycki (geb. 1883) mit zahlreichen sinfonischen Dichtungen und Klavierstücken bezeugen dann auch hier das Eindringen des Neuimpressionismus Debussyscher Prägung, der in Szymanowskis neuesten Arbeiten (Klaviersonate u. a. m.) die äußerste Grenze der Verstiegenheit erreicht zu haben scheint. Rozycki ist um ein bedeutendes Maß harmloser. Er hat neuerdings mit seiner Oper „Eros und Psyche" eine freilich wohl nicht andauernde Beachtung gefunden.

III. Ungarn

Für die Ungarn ist die Zigeunermusik in solchem Maße zur Nationalmusik geworden, daß sie immer wieder den Nachweis versuchen, sie sei ein bodenständiges Gewächs. Er scheitert an der bereits von Liszt betonten Tatsache, daß sich bei allen Stammverwandten der Zigeuner eine wesensähnliche Tonkunst findet. Aber ungarische Nationalmusik bedeutet Verwendung zigeunerischer Musikart. Sie ist bereits von unsern Klassikern ausge-

Digitized by Google

beutet, Liszt hat seine Rhapsodien, Brahms seine ungarischen Tänze geschrieben. Bei Robert Volkmann spürt man sie in fast allen seinen Werken. Aber die Nationalmusik in unserm Sinne setzt erst mit Franz Erkels (1810 bis 1893) Opern „Hunyady Laszlo" (1844) und „Bank Ban" (1861) und Michael Mosonyis (1840—1870) sinfonischen Dichtungen und sonstigen Orchester- und Klavierwerken ein. Noch näher bei Liszt stehen die sinfonischen Werke von Edmund Mihalovich (geb. 1842), der übrigens auch Wagners Entwurf zu „Wieland der Schmied" als Oper bearbeitet hat. Vorzüglich für Kammermusik wirkt Julius Major (geb. 1859) und als Klavierspieler bekannt ist Geza Graf Zichy (geb. 1849), der neben Opern („Alar", auch in Deutschland aufgeführt) zahlreiche Klavierstücke für eine Hand schrieb (er hatte durch einen Jagdunfall den rechten Arm verloren). E. von Dohnanyis wurde bei den deutschen Meistern, von denen er herkommt, gedacht. Unter den Jüngeren ringt der Reger-Schüler, aber von seinem Meister immer mehr abrückende Alexander Jemnitz um Anerkennung mit Liedern, Klavier- und Kammermusikwerken. Bela Bartok (geb. 1871) bestätigt, obwohl tüchtiger Sammler von Volksmelodien, die Neigung der jüngeren „National"musiker, in Debussys Bahnen einzulenken. Wohin die Bahn des Verfassers des „Allegro barbaro", der Orchester-„Porträts" und der Oper „Herzog Blaubarts Burg", sowie des Tanzspiels „Der holzgeschnitzte Georg" noch gehen wird, ist nicht vorauszusehen.

IV. Rußland

Bei ihrer ersten Aufführung am 9. Dezember 1836 in Petersburg wurde Michael Glinkas große Oper in fünf Akten „Das Leben für den Zar" von der vornehmen Gesellschaft als „Kutschermusik" verhöhnt. Wenige Jahre später war es zur allgemeinen Überzeugung geworden, daß man in diesem Werke den Beginn einer nationalen russischen Kunstmusik zu erblicken habe. Man war zur Erkenntnis der „nationalen Wahrheit" durchgedrungen, und verstand auch, nach Turgenjews Mahnung, „sich vor ihr zu beugen". Diese nationale Wahrheit bestand in der Selbstachtung des eigenen Volkstums, in dem Glauben an seinen Beruf zur selbständigen Kulturmacht. Es zeugt von hohem Stolze, wenn Borodin aus der Tatsache, daß die „Russen, die Talglicht- und Eisbärenvertilger, zu lange für das Ausland nur Konsumenten waren, um bei ihnen als Produzenten etwas zu gelten", nicht mehr die langbeliebte Folgerung zieht, sich dem Ausland zu fügen, sondern einfach sagt: „Wir sind uns selbst genug". Das tut Borodin bei seiner „nationalen Oper Prinz Igor", von der er sagt, daß sie nur für Russen Wert haben kann, „die wir unsern Patriotismus an den Quellen unserer Geschichte selbst zu stählen suchen und die wir es lieben, den Ursprung unserer Nationalität auf der Bühne wieder aufleben zu lassen". Und diese Beschränkung auf

Digitized by Google

das eigene Volk liegt nicht etwa nur im Anfang. Fast alle russischen Opern, selbst die Tschaikowskis, sind im Gegensatz zu den Orchesterwerken so voll nationalen Gehalts, daß sie sich im Ausland nirgends behaupten können. Und auch nicht wollen, füge ich hinzu. Darin liegt aber zweifellos eine gewisse Größe, und jedenfalls erreicht diese Beschränkung, daß die russische Oper für eine national-russische Kultur mehr bedeutet, als diese Kunstform es in einem andern Land je getan hat. Eine so schroffe Betonung des ausschließlich Volklichen konnte nur als Rückschlagsbewegung eintreten. Und in der Tat sind die Russen bis zu Glinka in der Musik immer „Konsumenten des Auslands" gewesen, wie Borodin es nennt. Nicht als ob die musikalische Veranlagung dem russischen Volke gefehlt hätte; die Russen sind im Gegenteil, wie alle Slaven, musikalisch hochbegabt. Aber erst eine zur Höhe internationaler Geltung entwickelte und dabei aus dem nationalen Boden genährte Gesamtkultur vermag natürliche Anlagen eines Volkes so zu erweitern und vertiefend zu entwickeln, daß von einer Kunst die Rede sein kann.

Erst für Glinka ist die russische Volksmusik wirklich fruchtbar geworden. „Er faßt die Begriffe russische Musik und russische Oper tiefer auf als seine Vorgänger. Er beschränkt sich nicht darauf, nur die Melodie der volkstümlichen Lieder mehr oder weniger genau nachzuahmen, nein, er erforscht den ganzen Inhalt der russischen Volksgesänge in ihrer Ausführung durch das Volk — diese Aufschreie, diese plötzlichen Übergänge vom Getragenen zum Lebhaften, vom Leisen zum Starken, diese wechselnden Lichter und Überraschungen jeder Art. Endlich die besondere, auf keinerlei hergebrachten Regeln beruhende Harmonie und musikalische Periodenbildung, mit einem Worte, er deckte das ganze System der russischen Melodik und Harmonie auf, wie er es aus der Volksmusik selber geschöpft hatte und wie es noch keine der ihm vorhergehenden Schulen zum Ausdruck gebracht hatte". (P. Weimarn, „Glinka"). Man darf sich durch dieses an sich richtige Urteil nicht zu der Anschauung verleiten lassen, als habe Glinka eine neue Form der Oper geschaffen. Glinka übernahm die Form der klassischen und frühromantischen Oper mit ihren Arien und Chören. Aber er erfüllte diese Formen mit dem eigenen Geiste, der eigenen Seele. Und Glinka war im Geist und Herzen Russe, ein echtes Volkskind, seinem Volke im innersten Fühlen verwandt. Es ist da sehr bezeichnend, daß er in seinen Werken die natürliche Harmonisierung der russischen Volksweisen instinktiv aufs beste getroffen hat, daß er aber einen theoretischen Schlüssel dazu nicht finden konnte. Er ist über diesen Untersuchungen gestorben, und zwar am 15. Februar 1857 in Berlin. Dieser Vollblutrusse, der am 1. Juni 1803 zu Nowospaskoje (Smolensk) geboren war, hat seine musikalische Ausbildung im Ausland, das er seiner Kränklichkeit wegen oft aufsuchen mußte, geholt. Der Berliner Theoretiker Siegfried Dehn (1799—1858) war für ihn der richtige Lehrer, da er ihn zur Betonung des Nationalen in der Musik anhielt. Die ungewöhnliche

Digitized by Google

Bedeutung des „Lebens für den Zar" erreichte Glinkas zweite Oper „Ruslan und Ludmilla" (1842) nicht. Doch bildete sie eine schöne Ergänzung zu dem ersten Werk, indem sie zum geschichtlichen das Gebiet des nationalen Märchens hinzugewann.

Glinkas Tat ergriff zunächst die Opernproduktion. Alexander Dargomyzski (1813—1869) bekehrte sich vom Rossinistil seiner „Esmeralda" (1839) zur „neuen" heimatlichen Kunst in der „Russalka" (1856). Von der Kunstlehre Richard Wagners mehr befruchtet, als durch dessen Kunsttaten, gelangte seine Dramatik zu immer schrofferen Grundsätzen, die im Vermeiden jeglicher rein musikalischen Gestaltung und der ausschließlichen Verwendung des Rezitativs gipfelten. Seine nachgelassene Oper „Der steinerne Gast" ist dafür Zeuge. Rußlands Wagnerapostel ist Alexander Nikolajewitsch Sserow (1820—1871), dessen bedeutendste Oper die echt russische „Rogneda" ist.

Das nächste Geschlecht der russischen Musiker wandte sich dann, ohne die Oper zu vernachlässigen, mit gleichem Eifer der Instrumentalmusik zu. Diese trägt zumeist, wenn auch nicht immer schroff, den Charakter der von Berlioz und Liszt angebahnten Richtung der Programmusik. Die inneren Gründe für die immerhin auffällige Erscheinung, daß hier in der Fremde eine Richtung Aufnahme fand, als sie in der Heimat noch schwer bekämpft wurde, sind nicht so schwer aufzudecken. Einmal gab es in Rußland keine geschichtliche Überlieferung, die mit einer sorgfältig auf Paragraphen abgezogenen und abgelagerten Ästhetik an jedes neue Kunstwerk herantrat. Sodann kam man in Rußland von der Oper zur Sinfonie. Es finden sich bereits bei Glinka rein sinfonische Sätze, die, wie z. B. der Einzugsmarsch des Zauberers in „Ruslan und Ludmilla", von Natur aus den Charakter der Programmusik haben. Der Oper hatte man einen nationalen Inhalt gegeben; was lag näher, als in rein instrumentalen Werken eine Art Ergänzung zu den dramatischen zu bieten, hier manche Seiten des nationalen Lebens zu entwickeln, die sich der Dramatisierung nicht gefügig erwiesen? Oder solche, von denen man nicht in Worten künden durfte. Der Rausch fesselloser Freiheit tobt durch alle diese Werke. Unbändigkeit des Ausdrucks, Freude am Umsturz aller Gesetze, Kühnheit des Gedankenganges, ein Umwerfen aller bestehenden, durch die Überlieferung geheiligten Formen — man könnte fast von einem Nihilismus in der Musik reden. Es ist überdies eine häufige Erscheinung, daß eine neue Kultur an die neuesten Erscheinungen einer älteren anknüpft. Endlich erstrahlte auch gerade in den Jahren, als die hierher gehörigen zumeist im vierten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts geborenen Tonsetzer in ihre schönste Schaffenszeit traten, der Stern Richard Wagners in berückendem Glanze.

Fragen wir nach den gemeinsamen Merkmalen der Werke dieser „jungrussischen Schule", wie die Systematiker die Künstlerschar genannt haben,

Digitized by Google

die zum ersten Male dem übrigen Kontinent das Vorhandensein einer russischen Tonkunst zur Kenntnis brachten, so ist das wichtigste Bindemittel eben der nationale Charakter. Man holt sich mit Vorliebe die Motive aus dem heimischen Liederschatze oder bildet sie danach. Bezeichnenderweise stammt die erste Sammlung russischer Volkslieder von M. Balakirew, einem Herold der Jungrussen. Die Eigenart dieser Volksweisen wird gemeinsamer Zug der russischen Kunstmusik: einerseits langsame und kaum rhythmisierte Melodien, aus denen die unendliche, gleichförmige Weite, die Traumstimmung der russischen Steppe spricht; anderseits kurzatmige Tanzweisen, die nur durch Wiederholung den Charakter eines geschlossenen Tonstücks erhalten, während sie ihrem Wesen nach Stimmungsschreie sind aus dem Hirten-, Krieger- und Jägerleben dieser russischen Steppenstämme heraus. Die Melodien kommen in Gehalt und melodischer Linienführung denen der Böhmen und Ungarn nicht gleich, sind aber im Wechsel der Stimmung belebter, dramatischer und ausgezeichnet durch rein klangliche Reize von einprägsamer Eigenart. So ist in fast allen russischen Kompositionen reicher und unvermittelter Wechsel der Stimmung, ein plötzliches Aufschreien aus träumerischem Stillesein, hingebende Zärtlichkeit und dann wieder brutales Drauflosgehen. In der Form ein Zusammensetzen kleiner Sätze, die gern wiederholt werden, dann wieder ein fast unbegreifliches Breittreten, Wiederholen und durch alle Instrumente Hindurchführen eines an sich unbedeutenden Motivs. Diese Hartnäckigkeit im Verfolgen kleiner Einfälle finden wir bei fast allen Russen. Auch die Farbe ist charakteristisch durch das Aufsuchen eigenartiger oder doch seltsamer Klangschattierungen, den plötzlichen Wechsel in denselben. Hinzu kommt angeborene Begabung für Orchestration und Kontrapunkt. Während der Ideengehalt der Werke durchweg kein tiefer, ans Innerste greifender ist, sprühen sie von Temperament, das allerdings über die beiden Gegensätze der Weichheit und Wildheit kaum hinausreicht.

Aus alledem ergibt sich als wichtigster Unterschied der russischen von der deutschen Musik, insbesondere der Beethovenschen Sinfonie, daß sie nicht persönliches Seelenbekenntnis, nicht innere Entwicklung bietet, sondern der Niederschlag von außen empfangener Eindrücke ist. Das gilt trotz des „nihilistischen" Gehalts, von dem wir oben sprachen; denn auch dieser ist bereits Kulturerscheinung und weniger persönliches Erlebnis. In dieser Eigenart liegt auch der Grund, weshalb diese national russischen Werke im deutschen Konzertsaal nicht Fuß zu fassen vermochten.

Caesar Cui (1835—1918), der journalistische Herold der „Novatoren", der durch seine in Pariser Zeitungen erschienenen Kritiken und Artikel („La musique en Russie") viel zum Verständnis seiner Landsleute beitrug, ist in diesen Schriften schroffster Nationalist, in seinen Werken dagegen viel weniger charakteristisch. Zumal seine Orchestersuite mutet fast französisch

Digitized by Google

(Bizet) an. Mit seinen fünf Opern hatte er wenig Glück. — Mily Balakirews (1837—1910) Einfluß beruht auf seiner musikwissenschaftlichen und pädagogischen Tätigkeit. Er gründete 1862 die „unentgeltliche Musikschule" in Petersburg. Seine bedeutenden Forschungen über das Volkslied machte er auch als Komponist fruchtbar, indem er mehrere Ouvertüren über Volkslieder schrieb. Den nachhaltigsten Opernerfolg seit Glinka errang Modest Mussorgski (1835—1881), dessen den Demetriusstoff aufnehmende Zarenoper „Boris Godunow" zu den festesten Stützen des russischen Spielplans gehört. Das 1874 zuerst aufgeführte Werk ist erst in den letzten Jahren über die russische Grenze gedrungen (Paris, Breslau 1913, Stuttgart 1921). Darin offenbart sich die gesteigerte Wertschätzung, die Mussorgski von den „Modernsten" (aber durchaus nicht von diesen allein) zuteil wird. Er ist in seinem unerbittlichen Naturalismus zu einer musikalischen Stütze des Neuimpressionismus Debussys geworden. Freilich war Mussorgsky wirklich „primitiv": in seinem Empfinden voll leidenschaftlicher Volksliebe, in seinem Können im Grunde gehobener Volksmusikant. Seine Kinderlieder sind das Wertvollste, was Rußland auf diesem Gebiete hervorgebracht hat. Sie beanspruchen auch eine Stelle in seinem „Boris Godunow".

Während die Werke dieser Komponisten vorwiegend nur in Rußland bekannt wurden, ist die Es dur-Sinfonie von Alexander Borodin (1834 bis 1887) schon vor Jahren auf Liszts Betreiben in Deutschland aufgeführt worden. Ihr erster Satz gehört zur ausgeprägtesten russischen Musik. Schon der Anfang ist eine klangliche Wildnis, ohne erkennbare Motive, ohne Gedanken, eitel Freude an Rhythmus und Akkord. In Rußland noch beliebter ist die zweite Sinfonie (H moll). Vor allem ihr dritter Satz gehört zum Schönsten, was die russische Musik als Ausdruck des Volkscharakters überhaupt schaffen kann. Eine Steppenlandschaft, auf die sich der träumende Abend legt. Eine Karawane läßt sich zur Ruhe nieder. Frommes Abendbeten; gegen die Gefahren der Nacht schützen treue Wachen, leises Träumen von der Schönheit des nahen Orients. Der Einfluß des Orients auf die ganze jungrussische Komponistenschar darf überhaupt nicht unterschätzt werden. Sehr stark nach Osten hin neigt der überaus fruchtbare Komponist der ersten russischen sinfonischen Dichtung „Sadko", Nikolai Rimsky-Korssakow (1844 bis 1908), von dem besonders die sinfonische Suite „Scheherezade" öfter in unseren Konzertsälen zu hören war. Er ist ein Meister des tonmalerischen Ausdrucks und glänzender Beherrscher des Orchesters und auch als Harmoniker von Bedeutung: hier vereinigt er mit dem gemeineuropäischen Tonsystem eine komplizierte Enharmonik und Chromatik einerseits und die primitiven Mittel der alten Kirchentöne. Auch Wagner ist übrigens für seine Oper „Der unsterbliche Koschtschei" von wesentlicher Bedeutung geworden.

Im außerrussischen, zumal auch im deutschen Musikleben wirklich heimisch, man darf fast sagen eine Zeitlang eine Macht geworden ist von allen Russen

Digitized by Google

nur Peter Iljitsch Tschaikowski. Am 25. Dezember 1840 auf dem Hüttenwerk Wotkinsk im Ural geboren, wirkte er erst im Staatsdienst, bevor er sich ganz der Musik widmete. Aber schon von 1866 ab hat er als Lehrer und Komponist eine sehr reiche Tätigkeit entfaltet, bis ihm die Cholera am 6. November 1893 den vorzeitigen Tod brachte. Tschaikowski hat sich auf allen Gebieten des musikalischen Schaffens betätigt, wirklich zu Hause fühlte er sich aber nur im Orchester. Denn es ist die Klangfarbe, die ihn vor allem reizt. Darin ist er am meisten Russe, während er sonst weit weniger national ist, als die andern. Ich glaube, Tschaikowski wird noch immer stark überschätzt, trotzdem seine Werke in den letzten Jahren aus der Mode gekommen sind. Ich halte ihn mehr für einen ungemein wissensreichen und geschickten Könner, als für einen aus übervollem Innern heraus schaffenden Künstler. Es geht etwas Halbes durch sein Schaffen, ein Vermeiden entschiedenen klaren Handelns; er ist eine Kompromißnatur. So müht er sich um die Beibehaltung der „klassischen" Formen, denen er seine, ihnen im Wesen fremde Art der Modulation und die „moderne" Instrumentation verbindet. Auch sein Verhalten der Programmusik gegenüber macht einen unsicheren Eindruck. Dann ist sein Schaffen von auffälliger Ungleichmäßigkeit. Nicht darauf, daß er sehr schwache Werke geschaffen hat, soll hingewiesen werden, sondern daß auch in seinen besten Werken sich unbedeutende, ja gewöhnliche Bestandteile vordrängen. Jedenfalls ist die Bezeichnung „russischer Beethoven", die man ihm früher oft gegeben hat, so unpassend wie möglich. Tschaikowski ist Meister im polyphonen Satz und unerschöpflich in der Weiterentwicklung einzelner Motive durch künstlich verschlungene Stimmführung. Hierzu kommt eine in jedem Falle erstaunliche Beherrschung aller orchestralen Mittel.

Von Tschaikowskis umfangreichem Schaffen fesseln zumeist die Orchesterwerke, unter denen die kleinen Suiten durch ihre Gefälligkeit und originelle Rhythmik, die „Serenade" durch wundervollen Klangreiz leicht ansprechen. Bezeichnend ist, daß Tschaikowski sich die dichterische Anregung für seine sinfonischen Dichtungen nicht in der nationalen Literatur geholt hat. Durch Shakespeare ließ er sich zu der innigen und in Einzelheiten wunderbar melodiösen Ouvertüre „Romeo und Julia" begeistern. Schwächer sind die Werke, in denen er seine Eindrücke vom „Sturm" und „Hamlet" niederlegte. Sinfonische Dichtungen großen Stils sind „Francesca da Rimini" und „Manfred". Die erstere steht ganz im Banne der Lisztschen Dantesinfonie, reicht aber nur in den rein lyrischen Stellen zu beträchtlicher Höhe. Dagegen gehört der „Manfred", der vier Bilder nach Byrons dramatischem Gedichte bietet, zu des Komponisten bedeutendsten Schöpfungen. Von den sechs Sinfonien Tschaikowskis haben nur die beiden letzten bei uns Eingang gefunden. Die fünfte, die sich durch feste Geschlossenheit der Form und Ausdruckskraft der Motive auszeichnet, kann man als eine Art von Lebens-

Digitized by Google

entwicklung eines Jünglings auffassen. Ein tragisches Gegenstück dazu ist die „Pathetische Sinfonie“, des Komponisten berühmtestes Werk. Von seinen Opern sind „Eugen Onegin“ wiederholt, „Pique-Dame“ und „Jolanthe“ vereinzelt in Deutschland aufgeführt worden. Daß sie sich nicht behaupten können, liegt nicht nur an den Textbüchern, die die Kenntnis der zugrunde liegenden Dichtungen Puschkins voraussetzen, sondern mehr noch am Mangel jeglichen dramatischen Lebens. Dagegen sind seine Klavierkompositionen, die zum großen Teil für den „Salon“ bestimmt sind, mit Recht beliebt, die Lieder erfreuen durch innige Empfindung und sinnfällige Melodik.

Von den jüngeren russischen Tonsetzern vermochte nur Alexander Glazunow (1865 geboren) bei uns Teilnahme zu wecken; und zwar mit der 4. bis 6. seiner acht Sinfonien. Sie tragen alle denselben Charakter. Es klingt zunächst paradox, aber es ist die Wahrheit: Glazunows Musik ist noch weniger russisch, als die Tschaikowskis, aber dennoch vielleicht die nationalste von allen. Denn Glazunow ist in der Form, in den Motiven von der russischen Volksmusik unabhängig, dagegen faßt er in die internationale Sprache die russische Seele. Und diese ist voll eines etwas oberflächlichen, aber frischen Optimismus. Freude am Genuß, am Dasein um des Daseins willen; die Kunst, allem die beste Seite abzugewinnen, anspruchslose Zufriedenheit, — das ist, was Glazunow mit Laune und Munterkeit und — großer Gelehrsamkeit vorträgt. In der Tat, man möchte sagen „Gelahrtheit“, wäre nicht alles so frisch und ungezwungen. Das wimmelt von kontrapunktischen Künsten, Engführungen, Canons, eigenartiger Verbindung von Themen, die den Kenner entzücken, den Laien aber nicht belästigen. Tschaikowskis Art nahe stand A. St. Arenskij (1861—1906) in Opern und Sinfonien. In der Klaviermusik haben ihr Schwergewicht die auf Chopin und Schumann hinweisenden A. Cjabow (geb. 1855) und S. Ljapunow (geb. 1859). Mehr der strengen Schule neigt S. Tanejew (1856—1915) in seinen kontrapunktisch sorgfältig durchgearbeiteten vier Sinfonien und zahlreichen Kammermusikwerken zu. Dagegen kann man A. Skrjabin (1872—1915) wenigstens zum großen Teile seines Schaffens, das Orchesterschöpfungen (u. a. eine Sinfonie mit Schlußchor und sinfonische Dichtungen) und Wertvolles bietende Klaviersonaten enthält, Werke, die indessen vielfach eine erarbeitete Originalität verraten, dem Debussyschen Kreise zurechnen.

Mehr der deutschen Musik gehört Anton Rubinstein (1829—1894) an. Einer der größten Klavierspieler aller Zeiten, hat er auch als Komponist eine gewaltige Tätigkeit entfaltet; doch ist schon jetzt nur ganz Vereinzeltes von seinen Werken noch lebendig, vor allem einige Lieder. Sechs Sinfonien, zehn Opern, wozu noch fünf halb oratorienhafte kommen, zeigen ihn allen internationalen Einflüssen zugänglich. Am nächsten ist er den deutschen Romantikern verwandt; doch haben auch Liszt, Berlioz und seine Landsleute, ferner die „große“ Oper auf ihn eingewirkt. —

Digitized by Google

Ein Bild der Musikzustände im heutigen, bolschewistischen Rußland zu gewinnen, ist unmöglich. Auch wissen wir von den russischen Verhältnissen während des Krieges zu wenig Genaues, um daraus mitteilenswerte Schlüsse ziehen zu können.

V. Finnland

Suomi nennt der Finne seine Heimat. Der Name schon klingt wie Musik, die auch die mächtigste Waffe der Helden der finnischen Sage ist. Ein Land voll schweigender Wälder und träumender Seen, voll stiller, einsamer Heide. Melancholie liegt über diesem Lande, milde Wehmut dämpft die Freude, stille Trauer wehrt wilder Leidenschaft. Als schwere nationale Leidenstage über das ruhige Volk hereinbrachen, besann sich auch seine Kunst wieder auf ihre nationale Aufgabe. Und die Musik, die bis dahin den Allerweltscharakter getragen, der ihr wenigstens äußerlich so leicht anhaftet, begann in den zahlreichen Volksgesängen und Volkstänzen ihre Motive zu suchen, fand in den nationalen Sagen reiche Anregung und dankbare Stoffe. Ein Deutscher, der Hamburger Fredrik Pacius (1809 bis 1891) war es, der in Finnland ein modernes Musikleben anbahnte. Er hat den Finnen ihre Nationalhymne geschenkt und in vielen anderen Liedern seiner zweiten Heimat Reize besungen. So ist es leicht erklärlich, daß das junge Musikergeschlecht vorzugsweise in Deutschland seine Schulung suchte, und das Bestreben, Stoffe der heimischen Dichtung und Sage durch die Musik neu zu beleben, mußte diese Künstler jener Richtung zuführen, die bei uns die „sinfonische Dichtung" vertritt. Das gilt im großen und ganzen nicht nur für den Inhalt, sondern auch für die Form, die sich allerdings durch ein breites Melos immer wieder auf den vorzugsweise lyrischen Charakter jeder Musik besinnt. Nur auf eins möchte ich in formaler Hinsicht verweisen, nämlich auf die einmal gerade in den breiten Melodien, dann aber auch in Vorschlägen und Synkopen sich äußernde rhythmische Verwandtschaft mit der Zigeunermusik. Auch das ist ein Beweis für Liszts Meinung, daß diese Eigenschaften nicht besonderes Eigentum der Ungarn, sondern Eigenart der uralaltaischen Rasse sind.

Weitaus der bedeutendste finnische Komponist ist Jean Sibelius (geb. 1865), dessen Werke auch bei uns in den Konzertsälen und, dies besonders die vielen Klavierstücke, unter denen sich entzückend feine Miniaturen, aber auch allerlei Nichtigkeiten finden, in der Familie heimisch geworden sind. Für seine sinfonischen Dichtungen, die der Wahrung der viersätzigen Form zustreben, kann man fast ein Gedankenschema aufstellen. Zunächst erhalten wir immer ein Stück Nationalepos; aus der großen alten Heldenzeit Kalewalas erzählen sie sich an ihren langen Winterabenden, wenn draußen der Sturm über die weite Ebene braust. Voll

Digitized by Google

wundervoller Melodik ist der langsame Satz, etwas wehmütig wie die Landschaft, sehnsuchtsvoll wie der Blick in die ungemessene Weite. Das Scherzo zeigt tanzende Bauern, tolpatschig, solang sie nicht recht warm werden, nachher von ungebundener Lustigkeit, bis — plötzlich der Gedanke an das Leid, das auf dem Lande lastet, die Vergewaltigung seiner nationalen Eigenart die Lust hemmt. Und der letzte Satz schildert dann das Weh, aber auch die Hoffnung, die alle belebt. — Neben ihm sei der ältere Robert Kajanus (geb. 1856) genannt, der sich um die Entwicklung des finnischen Musiklebens hohe Verdienste erworben und als Komponist eigenartige sinfonische Dichtungen und zahlreiche Chorwerke geschaffen hat. Von den anderen finnischen Musikern von Rang seien hier genannt: Ilmari Krohn (geb. 1867), der sich hauptsächlich als Musikwissenschaftler einen geachteten Namen erwarb, Armas Järnefelt (geb. 1869), Ernst Mielck (1877—1899), Erkki G. Melartin (geb. 1875), einer der Führer der Jung-Finnen, endlich der hochbegabte Selim Palmgren (geb. 1878). Auch sie haben mit vielen ihrer Schöpfungen bei uns ein Heimatrecht gefunden. Übrigens strebt der eine und andere von ihnen auch gelegentlich über die Begrenzung durch den nationalen Ausdruck hinaus, wie das bei aller national gebundenen Kunst, besonders aber der Musik, der Fall ist.

VI. Die skandinavischen Komponisten

Das Nationale in der skandinavischen Musik fand seine Nahrung im Volksliede. Die Schweden Gustav Geijer (1783—1847), Fredrik Lindblad (1801—1879), Axel Josephson (1818—1880) und A. J. Söderman (1832—1876) brachten eine Blütezeit des volkstümlichen Kunstliedes. Ivar Hallström (1826—1901), der in seinen Opern Mendelssohn nachstrebte, bedeutet dann den Verfall ins Sentimentale. Der Einfluß der Mendelssohnschen Richtung wirkte der charakteristischen Betonung des Nationalen entgegen. Die neudeutsche Schule brachte durch den steten Hinweis auf den dichterischen Gehalt den Umschwung, dem nationalen Gehalt die entsprechende volkstümliche Form. Am schwächsten ist diese Wandlung in Dänemark. Der jüngere Emil Hartmann (1836 bis 1898) ist dank der Befruchtung durchs Volkslied eigentlich der nationalste, obwohl in der Form klassizistisch; Robert Bendix (geb. 1851) schreibt zwar sinfonische Dichtungen, steht aber geistig Mendelssohn nahe. Auch der Opernkomponist August Enna (geb. 1860), dessen „Hexe" (1892) hohe Erwartungen erregte, die aber die folgenden Opern nicht erfüllten, muß unter die Nachfolger der „großen" Oper gerückt werden.

In Schweden vertritt der in Deutschland ausgebildete A. Hallén (geb. 1846) die Moderne in nationalen Opern und sinfonischen Dichtungen, ist aber leider nur von geringer persönlicher Eigenart. Reicher ist Wilh. Sten-

Digitized by Google

hammar (geb. 1867), dem es in Zukunft wohl noch besser gelingen wird, den an Wagner geschulten dramatischen Stil mit der lyrischen Volkstümlichkeit zu vereinen, als im Musikdrama „Tirfing" und dem „Fest auf Solhaug". Manche seiner Lieder und Klavierstücke berechtigen zu dieser Erwartung; seine Chorwerke stehen auf hoher Stufe. Hugo Alven (geb. 1872) neigt zu strengerer Formgebung (3 Sinfonien usw.), seine feinen Klavierstücke werden dem Hause willkommen sein. Im deutschen Musikleben aufgegangen ist der frische Gerhard Schjelderup (geb. 1859), dessen Opern „Norwegische Hochzeit" und „Frühlingsnacht" hübsche Erfolge hatten. Mit Recht beliebt ist seine stimmungsvolle „Weihnachtssuite". Als Liederkomponist verdienen R. Norman (1831—1885), eine Schumann verwandte Natur, und der internationale J. G. Emil Sjögren (geb. 1853), Erwähnung; Tor Aulin (1866—1914), der Führer eines bekannten Streichquartetts, schuf Wertvolles für die Violine. Kurt Atterberg machte sich u. a. durch vier Sinfonien einen hoch geachteten Namen.

Am bedeutendsten tritt Norwegen hervor. Waldemar Thrane (1790 bis 1828) schlägt als erster in Violinkompositionen nordische Töne an; sein Nachfolger Halfdan Kjerulf (1815–1868) ist eine hocherfreuliche Erscheinung. Ein heiter-sinniges Gemüt spricht sich in seinen Liedern und Klavierstücken aus. Weniger in der Form, als im Gehalt nordisch ist Severin Svendsen (1840—1911), ein hervorragender Beherrscher der Orchestertechnik, dabei voll eines frischen Musikantentums. Neben Kammermusik gab er sinfonische Gemälde und feine Bearbeitungen nordischer Lieder für kleines Orchester. Berlioz nahe steht Joh. Selmer (1844—1910) in seinen Orchesterwerken. Sehr hübsch sind manche seiner Lieder und reizvoll die Frauenterzette. Allzu früh starb Rich. Nordraak (1842—1866), der das Nationale zum Programm erhob und bestimmend auf Edvard Grieg (1843—1907) einwirkte. Dieser ist heute wohl immer noch der bekannteste Vertreter norwegischer Musik, für mein Gefühl am glücklichsten in den kleinen Formen des Liedes und Klavierstückes. In Harmonik und Rhythmik zuweilen etwas gesucht, fast geziert, fesseln die kleinen Stücke immer durch die technische Arbeit, die ansprechende Melodie und ihre Beziehung zum Nationalen. Walter Niemann, dem wir eine gute Darstellung der skandinavischen Musik verdanken, urteilt: „Griegs zehn Hefte mit lyrischen Stücken sind das musikalische Testament des Norwegen im 19. Jahrhundert, das Musik gewordene Abbild des Wikingerlandes mit dem unsagbaren Zauber seiner stillen, hellen Nächte, welche die Mitternachtssonne mild vergoldet, seiner brandungumlegten Schärenregionen, seiner schneebedeckten Hochgebirge, entlegenen Täler, Seen, Flüsse und zahllosen Wasserfälle; seine herrlichen Lieder führen diese Bilder bis ins kleinste aus." Seine Musik zu Ibsens „Peer Gynt" hat in der Zusammenziehung zu zwei Orchestersuiten den Weg in unsere Konzertsäle gefunden. Hier begegnet man auch noch gelegentlich sei-

Digitized by Google

nen Violinsonaten, der E moll-Sonate für Klavier und der Violincello-Sonate. Alle diese Werke aber, so reizvoll der eine und andere Zug in ihnen auch ist, verraten doch in der oft ungeschickten Faktur und in mangelhaftem kontrapunktischem Können einen unleugbaren dilettantischen Zug in Griegs Wesen. — Wertvoller als er erscheint mir noch Christian Sinding (geb. 1856) in seiner herbstolzen, frischen Männlichkeit: kühn in der Harmonik, straff im Aufbau, voll derben Zugreifens, dabei voll Klangfülle und Wohllaut.

Zehntes Kapitel

Neuimpressionismus, Erotik, Futurismus, Viertelton-Musik

Wiederholt ist im Verlauf der Darstellung darauf hingewiesen worden, daß die geistigen Strömungen in der Musik später zum Ausdruck gekommen sind als in den anderen Künsten. Musik entsteht aus dem Überschwang eines Gefühls, nicht aus seiner Ahnung und leisen Vordeutungen. Erst das aus der Seele Überströmende sucht in ihr Ausdruck. Die Musik hat aber auch nicht die Bestimmtheit, um feingeistige Unterscheidungen klar aussprechen zu können; sie vermittelt nicht das deutlich erkennbare Abbild, sondern die Idee. Sie vermöchte also wohl das Verlangen nach einem Neuen, die Sehnsucht nach ihm zu künden, aber die Eigenschaften dieses Neuen brauchen dabei nicht in Erscheinung zu treten. Darin sind ihr Literatur und bildende Kunst überlegen. Die Ideen aber bleiben im Grunde immer dieselben, nur die Abbilder wechseln. Und je mehr des Geistigen und Sinnlichen, d. i. durch die Sinne Wahrnehmbaren, in der Idee bereits vorhanden ist, um so eher werden jene Künste, die ein Geistiges und Sinnliches leichter zu gestalten vermögen, der Musik vorausgehen, deren eigentliches Reich immer das Gefühl bleibt. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat das Geistige, später im Geleit der materiell und naturwissenschaftlich eingestellten Weltanschauung das Sinnliche überwogen. So war die führende Kunst in jener ersten Hälfte die Poesie, später in steigendem Maße die Malerei.

Die Sinnlichkeit erfaßt die Außenerscheinung der Dinge; ihr beizukommen, ist die Aufgabe der Außenmittel der Künste, der Kunsttechnik. Unter alledem ist es nicht verwunderlich, daß das in dieser Richtung von jeher künstlerisch hervorragende Volk der Franzosen die Führung übernahm und alle wichtigsten Kunstrichtungen seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Frankreich ausgingen oder doch in der hier erhaltenen Prägung ihre Weltrolle anfingen. Das aber bedeutet gleichzeitig, daß für das Urmusi-



kalische dabei nicht viel herauskommen konnte, denn — schon Rousseau hat es betont — die Franzosen sind im innersten Grunde unmusikalisch. So hatten sie bereits die Einwirkung der Dichtung auf die Musik, die in Deutschland von Beethoven bis Wagner zur Vertiefung führte, ins äußerlich Dekorative gewendet (Berlioz). Noch einmal gelang der deutschen Musik die Verinnerlichung der Berliozschen Programmsinfonie zur sinfonischen Dichtung. Ob ein ähnliches mit der sinnlich malerischen Musik möglich sein wird?

Das vom neuen, im Grunde verstandesmäßig-wissenschaftlichen, Geiste gezeugte Verhältnis zur Natur erscheint in der Kunst als Naturalismus, als ein leidenschaftliches Erfassen der natürlichen Wirklichkeit. Die Lehre lautet, daß alles in der Natur malerisch sei. Da aber die Kunst immer Schönheitsverlangen ist, dieses sich aber nicht in der Stoffwahl bekunden sollte, entstand ein Ringen um die feineren Erscheinungen der Natur in Licht, Luft und Farbe. Das ist der Impressionismus der Monet, Manet und Genossen, der den handgreiflicheren und elementareren Naturalismus Courbets ablöst. Bei diesem Ringen um die feinen, eigentlich schon wieder immateriellen sinnlichen Werte, kommt die Wissenschaft der Kunst zu Hilfe. Es entsteht der Pointillismus. Ein der Wirklichkeit durchaus nicht entsprechendes, in der Natur nicht vorhandenes Mittel — das Nebeneinandersetzen unvermischter und kleiner Farbentupfen — erzeugt eine ineinanderlaufende, der flimmernden Wirkung des Lichtes entsprechende Gesamtfarbe (Martin, Signac, Rysselberghe). Darin liegt wieder ein Bekenntnis zur Kunst als Kunst, die, „eben weil sie nicht Natur ist" (Goethe), in einer ihr eigenen Formenwelt steht. Das ist sehr wichtig für die Einstellung des Künstlers.

Es wirkte dabei ein mehr innerlicher Grund mit. Die Steigerung der Fähigkeit der Nerven zur Aufnahme der feinsten sinnlichen Werte hatte eine Verfeinerung und Überfeinerung des ganzen Nervensystems zur Folge. Die Reizsamkeit (Lamprecht) wurde zur Überreizung, bei der die natürlichen Erscheinungen nicht mehr zur Geltung kamen. Das zeigte sich in der Malerei besonders offenkundig darin, daß den Künstlern die natürlichen Lichtwirkungen nicht mehr genügten und die Luministen die darzustellenden Gegenstände, statt wie vorher in möglichst „natürliches" Freilicht, in jetzt künstliche Beleuchtung rückten (Besnard, Balestrieri). Hier begegnete dieser vom Naturalismus ausgehenden Linie die entgegengesetzte idealistische an Puvis de Chavanne anknüpfende, die mit Denis und Flandrin ganz in den kirchlichen Mystizismus geraten war. Der Neuimpressionist Seurat kommt aus lauter Lichtverlangen in vielen Bildern zu einer ähnlichen, alle Erscheinungen verflüchtigenden Malerei, wie jene. Carrière aber benutzt beides, um das Körperliche lediglich noch als durchsichtige Hülle eines Seelischen zu verwenden. An dieser Stelle mündet dann das Literarische wieder

Digitized by Google

ein. Denken wir an Huysmans, so haben wir in einem einzelnen Menschen die Entwicklung vom gröbsten Naturalismus Zolas zur verstiegensten Geistigkeit. Gerade daß sie so verstiegen und übertrieben ist, beleuchtet die Überreizung der Nerven als Triebfeder der Entwicklung. Und so wirkt in der Tat der Symbolismus der d'Aurevilly, Beaudelaire, Glatigni, Mallarmé und Verlaine als krankhaft und dekadent. Ob die Leute Haschisch und Opium, eine raffinierte Likörorgel oder erlesene Kunstdüfte, ob Teufelsdienst oder verzückte Gottesanbetung zu Hilfe nehmen, — es geschieht alles nur, um die Nerven zu reizen. Diese Nerven werden dann müde und empfindlich gegen jede stärkere Schwingung. Ein schleierhafter Dunst wird über alle sonst so grellen Erscheinungen gebreitet, man verträgt weder Linie noch architektonischen Aufbau, — alles zerfließt in gefühlsseliger Melancholie (Maeterlink).

Aus dieser Welt ist der musikalische Neuimpressionismus entstanden, dem auch in Frankreich der am glänzendsten durch Richard Strauß vertretene naturalistische Impressionismus vorangegangen ist. Alter französischer Überlieferung entsprechend gibt er mehr Stimmungsbilder und Szenen oder besser Szenerien. Auch Saint-Saëns ist für eine Suite nach Algier gegangen. Im Grunde aber gehört er zu den vermittelnden Naturen und verwendet die modernen Ausdrucksmittel in überkommenen Formen. Die 3. Sinfonie (C moll) ist ein bedeutendes Werk, die sinfonischen Dichtungen mehr Farbenkunststücke, als seelische Offenbarung. Glücklich war er in seinen Werken für Klavier und Orgel. Schroffer als für St.-Saëns gilt für eine Reihe anderer französischer Komponisten — Gabriel Fauré (geb. 1845), Charles Widor (geb. 1845), Paul Lacombe (geb. 1837), Cécile Chaminade (geb. 1861), Benj. Godard (1849—1895) —, daß die Modernität mehr in äußerlichen Einzelheiten liegt, daß sie aber im Grunde zur Geschlossenheit der klassizistischen Form neigen. Als Begründer einer eigentlich modernen Sinfonik gilt den Franzosen der in Lüttich geborene Cäsar Franck (1822—1890), ein gewaltiger Orgelmeister, der in den Werken für dieses Instrument wohl auch sein Bestes gab. Die Jungfranzosen freilich feiern ihn als eine Kombination von Beethoven und Wagner, und die jüngsten Neuerer berufen sich für ihre kühnsten Vorstöße gegen die überkommene Harmonik auf ihn. Steht er für uns Deutsche mit seinen sinfonischen Dichtungen (Les Eolides, les Djinns, Psyche, der wilde Jäger) nahe bei Berlioz, wenngleich man im Hinblick auf die Neuimpressionisten das Überwiegen der Naturabschilderung beachten muß, so anerkennen wir die D moll-Sinfonie gern als ein starkes Bekenntnis inneren Künstlerleids und gewaltigen Ringens. Dagegen wirkt der jüngere Belgier Paul Gilson (geb. 1865) in seiner „Meer"-Sinfonie und seinen in verschiedenen Ländern herumschweifenden Suiten (schottische, norwegische, kanadische) doch sehr äußerlich. Unter Francks Nacheiferern ist ferner neben dem Orgelmeister Alex. Guilmant (1837—1911) vor allem Vincent d'Indy (geb. 1851),

Digitized by Google

von dessen sinfonischen Werken der großzügige „Wallenstein" und die geistvollen Variationen „Istar" auch in Deutschland Anklang gefunden haben, zu erwähnen. Der als Schöpfer der „Pariser" Oper „Luise" gefeierte Charpentier steht hier mit seinen in naturalistisch derben Farben schwelgenden „Souvenirs d'Italie". Dann führt Paul Dukas (geb. 1865), der Schöpfer der sinfonischen Dichtung „Der Zauberlehrling", durch seine Verbindung mit den mystischen Dichtern (z. B. Maeterlincks „Ariane et Barbe bleue") zum Neu-Impressionismus, dessen hervorragendste Erscheinung Achille Claude Debussy (1862—1918) ist.

Es fällt uns Deutschen nicht eben leicht, diese Kunst richtig zu würdigen. Wenn wir schon in der Malerei in allem Impressionismus, so ausgiebig er auch bei uns in Deutschland angebaut worden ist, etwas anders geartet Fremdes niemals ganz überwinden können, wo wir doch malerisch weniger veranlagt und deshalb eher zur Aufnahme des Fremden geneigt sind, so trifft die Musik auf unser Urelement, in dem sich deutsches Volkstum künstlerisch am wohlsten fühlt. Da wird dieses von außen her zur Musik Gelangen uns, denen Musik ganz Ausdrucksmittel eines Inneren ist, wohl nie ganz erfaßbar sein, wenigstens nicht in der Verfeinerung des Prozesses, dem Debussys Musik ihr Dasein verdankt. Denn auch diese Musik hat einen Weg durchs Innere durchgemacht und ist zu einer Ausdruckskunst eines inneren Erlebens geworden, für das aber ein aufs höchste gesteigertes Erleben der Außenerscheinung Voraussetzung ist.

Von Lully ab hat die französische Musik sich immer stark durch die äußere Natur anregen lassen; sie ist immer von der Landschaft befruchtet worden und so durch den malerischen Sinn der Franzosen hindurchgegangen. Kein anderes Volk hat in solchem Maße Reiseerinnerungen, Landstimmungen musikalisch zu verdichten gestrebt, wie die Franzosen. Solange diese äußere Anregungsquelle der Phantasie von der Musik mit dargestellt wird, solange diese also gewissermaßen die programmatische Erläuterung selber mitgibt, empfinden wir sie als dekorativ und sie geht uns zwar nicht besonders tief ein, aber wir können unschwer ein Verhältnis zu ihr finden. Anders bei Debussy. Ihm ist das Stoffliche, wie allen Impressionisten, eigentlich gleichgültig. Er gibt nicht den Kern der Erscheinung, sondern die ihn umhüllende, stets in Bewegung fließende, dauernd wechselnde Atmosphäre, alles das, was in der Natur sich bewegt und verändert, lebt. Wie die Netzhaut des Impressionisten auf jeden Lichtreiz, jeden flimmernden Farbenschein antwortet, so erfaßt auch Debussys Auge alle diese Farben- und Lichtwerte der Natur. Er ist aber nicht Maler, sondern empfindender Mensch, in dem jede dieser Naturerscheinungen das auf die leiseste Schwingung antwortende Nervensystem in Bewegung setzt. Und nun ist dieser Mann Musiker, dem sich jede dieser Nervenreizungen irgendwie in Klang umsetzt. Er verdichtet nun nicht die Fülle dieser Natureindrücke zu einem plastisch gestalteten Tongedanken,

Digitized by Google

von dem aus er dann durch musikalische Verarbeitung ein ganzes Gebäude errichten könnte, das eine Übertragung dieses Naturerlebens in die musikalische Welt wäre, — sondern wie der Pointillist Tupfen neben Tupfen setzt und es dem Auge des Bildbetrachters überläßt, das Ganze als Bild zu sehen, reiht er alle diese musikalischen Impressionen aneinander. Es kann da natürlich keine Zeichnung, keine Plastik, geschweige denn Architektur entstehen, sondern ein Gewebe musikalischer Linien, ein Gewoge musikalischer Farben. Worauf eine solche Musik ausgeht, ist lediglich Stimmung.

Debussy hat seine Kunst erst allmählich dahin entwickelt. Er beginnt in der älteren, mehr dekorativen französischen Art und hat da noch klare Linien und festgefügte Formen, und das Impressionistische wirkt mehr in aufgesetzten Lichtern. Es ist da und dort ein harmonischer oder rhythmischer Reiz, eine fremdartige Tonwirkung angebracht. So in der Sammlung „Pour le Piano", in der „Suite bergamasque". Dann hilft ihm die Exotik weiter, und er gelangt allmählich zu Stücken wie der „Nachmittag eines Faun" und den „Nocturnos", deren eines das „Heer des nächtlichen Wolkenzuges", ein anderes „Das Spielen des Meeres" schildert. Dem Meer, dem stets veränderlichen, immer bewegten und fließenden, hat Debussy bezeichnenderweise einen besonderen Zyklus gewidmet.

Bei uns ist er hauptsächlich bekannt geworden durch seine Vertonung von Maeterlincks „Pelleas und Melisande" (1902). Die Wahl der Dichtung — Debussy hat auch noch zu anderen Werken Maeterlincks Musik geschrieben — ist sehr bezeichnend. Schon die obige Charakteristik der Musik Debussys zeigt, daß sie in schärfstem Gegensatz steht zu der gerade für die deutsche Musik kennzeichnenden Art, nach einem architektonischen Gebilde zu streben. Er hält sich nur an die Linie, die er bis ins Wesenlose verfeinert, indem er sie in ihre unzähligen Punkte zerlegt und diese möglichst verschiedenfarbig gestaltet. Eine solche Musik kann natürlich nicht versuchen, ein in der Handlung oder auch nur in den Empfindungen stark bewegtes Drama aufzunehmen. Maeterlinks Dichtung will ja aber alles Geschehen des Materiellen entkleiden, möchte das unvermerkte Weiterrücken seelischer Stimmungen vermitteln. Die Bestimmtheit der Sprache bereits wird als ein Hindernis empfunden, sie sucht nach Musik und Farbe. Es sollen eigentlich nicht die Dinge selbst durch die Dichtung vermittelt werden, sondern ihr Widerhall in uns. Es soll nicht das Bild selbst gegeben werden, sondern seine Wiederspiegelung aus unserer Seele. Wir haben das Recht, zu sagen, daß das unserer deutschen Art nicht entspricht; aber wenn wir uns auf den Standpunkt dieser Kunstabsicht stellen, muß man zugeben, daß Debussy über einen bewundernswerten Farbenreichtum verfügt, so daß tatsächlich jedes der Bilder seine eigene musikalische Farbe hat.

Natürlich ist das alles auch in Frankreich trotz der Behauptung des Gegen-

Digitized by Google

teils von jeder Volkstümlichkeit fern. Diese ganze Kunst ist Erzeugnis einer überfeinerten Kultur und entstammt dem Treibhaus.

Man gibt nur wenig, wenn man die äußeren Merkmale dieser Musik aufzuzählen sucht. Daß aller festen formalen Gestaltung zur Thematik, aller logischen Entwicklung der Harmonie aus dem Wege gegangen wird, versteht sich von selbst. Der Rhythmus muß in einem fort wechseln und braucht die absonderlichsten Taktarten, um sich der ununterbrochenen Bewegung der Empfindung anzuschmiegen. Die Linie verschlingt sich dauernd in Arabesken und zeigt eine Neigung zum Ornament durch die Wiederholung einzelner Melismen. Besonders auffällig ist das Streben, die rein tonalen Mittel zu mehren und eigenartig zu gestalten. Die Harmonie wird durch Aufnahme der höheren Obertöne bereichert. Leiterfremde Töne werden einbezogen, dissonierende Vorhalte wirken als häufiges Reizmittel. Reine und übermäßige Quinten, große Terzen, übermäßige Dreiklänge, vielstimmige Septimen- und Nonenakkorde folgen sich kettenweise. Die Tonleiter selbst wählt eine andere Abstufung, als die uns geläufige, schreitet etwa in Ganzton-Schritten dahin. Und so könnte man noch weiteres aufzählen, aber alles Körperliche gibt ja in der Musik nur wenig, jedenfalls nicht das Wesentliche für den Eindruck.

Debussy hat, das sei hier noch gleich bemerkt, nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland Schule gemacht. Von den Franzosen nenne ich nur Moritz Ravel (geb. 1875), dessen Art man sich in seinen zahlreichen Klavierstücken leicht zugänglich machen kann. Er führt die Anregungen Debussys noch weiter. In Italien kann man auf Leone Sinigaglias (geb. 1868) aus der piemontischen Volksmusik schöpfenden Tänze, Rhapsodien und Suite verweisen. Sein Feinstes liegt freilich in der köstlich leichten „Lustspielouvertüre". — Starke Wirkung hat der Neuimpressionismus in Spanien geübt, zu dessen Natur übrigens die um Debussy sich sehr hingezogen fühlen. Isaac Albeniz (1860—1909), ein berühmter Klavierspieler, schuf neben Opern und leichten „Zarzuelas" die ganz Debussys Geist atmenden Klaviersuiten „Iberia" und „Catalonia". Anderthalb Hundert operettenhafter Zarzuelas hat Ruperto Chapi (1851—1909) geschaffen mit starker Ausnutzung der spanischen Volksmusik, aus der auch Manuel da Falla für seine „Tanzphantasien" (Klavier) schöpft. In Deutschland wäre vor allem Schönberg zu nennen. Arnold Schönberg, der am 13. Sept. 1874 in Wien geboren wurde und nach längerem Aufenthalt in Wien und Berlin in Holland seinen Wohnsitz nahm, begann mit Kammerwerken, unter denen sich das Streichsextett „Verklärte Nacht" als stimmungstiefe und schöne, freilich über den Begriff der Kammermusik hinausgehende Schöpfung dauernd in Gunst hält. Die Beeinflussung Schönbergs durch die Sinfonik Liszts und Strauß' ist hier unverkennbar und auch Anklänge an Wagner begegnen. Ohne Zweifel führt ein geschlossener Weg von hier zu Schönbergs fünf Orchester-

Digitized by Google

stücken op. 16, die, beim drittletzten Deutschen Tonkünstlerfeste in Weimar aufgeführt, wegen ihrer maßlosen Extravaganzen eine nur von einer kleinen Gemeinde nicht geteilte Ablehnung erfuhren. Aber dieser Weg ist doch nur einer, auf dem sich eine fortgesetzte und immer gesteigerte Verleugnung alles Normalen und Faßbaren, Allgemeingültigen vollzog, ein Weg, der schließlich in klanglicher und tonaler Chaotik mündete.

Daß auch Schreker und zum Teil wenigstens auch Korngold der Einwirkung des Neuimpressionismus ausgesetzt waren, sei nebenbei bemerkt. Am stärksten und fruchtbarsten zeigt sich die Einwirkung des Neuimpressionismus in England und Amerika, das der russische Jude Leo Ornstein, geb. 1895, mit Anderen zum extremsten, jedem künstlerischen Empfinden durch halb kindisch alberne, halb brutale Ausdrucksmittel grob ins Gesicht schlagenden Futurismus zu bekehren sucht. Hier trifft der Neuimpressionismus auf verwandte Stimmungen. Der Impressionismus geht ja eigentlich auf Turner zurück und dem Mystizismus haben die Präraffaeliten vorgearbeitet. Vor allem aber bildet die Neigung zum Exotischen für diese Kunst einen günstigen Boden.

Versteht man unter exotischer Musik die auf einem fremden Tonsystem aufgebaute Natur- und Kunstmusik, so gehört dazu auch ein großer Teil der Volksmusik der europäischen Völker. Daß und inwiefern diese Volksmusik in neuerer Zeit für unsere Kunst fruchtbar gemacht worden ist, hat das vorangehende Kapitel dargelegt. Schon immer haben einzelne Komponisten die exotische Musik als Würzmittel verwendet. Anders mußte das Verhältnis werden, sobald eine musikalische Richtung entstand, die bewußt nach neuen Wegen suchte oder jedenfalls von der jetzigen Musik wegzukommen strebte. Man darf nicht vergessen, daß Debussy jene nationalistische Richtung in Frankreich zur Spitze führte, die Richard Wagners steigenden Erfolg als ein Überwuchern des verhaßten deutschen Geistes, als eine Unterjochung des ausgesprochen Französischen bezeichnete. In ihren Schriften bekunden Debussy und viele seiner Anhänger einen geradezu kindischen Haß gegen die deutsche Musik. Der französische Geist, so sehr er sich mit der Überfeinerung seiner alten Kultur schmeichelte, empfand doch das Bedürfnis nach einer Verjüngung und ersah das Heil in einer möglichst innigen Verbindung mit der slavischen Seele. Diese auch in der Literatur vielfach hervortretende Stimmung wurde gestützt durch die in Frankreich außerordentlich volkstümliche russische Bündnispolitik und fand für die Musik ergiebige Nahrung in der rasch emporgeblühten russischen Kunstmusik. In ihr fanden sich nicht nur im Stimmungsgehalt, sondern auch in Harmonien und Rhythmen reiche exotische Elemente, die eine Fülle neuer Nervenreize boten. In gleicher Art wurden auch Spanien und Italien auf ihren landschaftlichen Stimmungsgehalt und ihre musikalischen Bodenschätze abgesucht, und einer großen Zahl von Franzosen ist aus dem nord-

Digitized by Google

afrikanischen Kolonialreich die bis ins tiefste Wesen exotische Musik der Araber und vieler Negerstämme vertraut. Aber noch mehr. Der bildnerische Impressionismus hatte in sich innere Wesensbeziehungen zur japanischen und chinesischen Malerei entdeckt. Hier war ja tatsächlich eine starke Befruchtung eingetreten. Warum sollte nicht auch die Musik diesen Weg einschlagen?

Je mehr die Eindrücke der Außenwelt für das seelische Leben fruchtbar wurden, je stärker die reizsamen Nerven, durch diese Eindrücke in Schwingung versetzt, dieses leicht angeregte äußere Empfinden ins Innere hineinleiteten und dem Menschen die Hingabe an solche Stimmungen als seelisches Leben einredeten, um so mehr mußte die Musik im Einfangen solcher Stimmungen ein wertvolles Ziel erblicken. Musikalische Naturpoesie ist ein altes Gut, das gerade wir Deutsche immer hochgehalten haben. So weit die Quellen für diese Kunstäußerungen auseinanderliegen, die aus ihr strömenden Wasser fließen nachher dicht zusammen und vermengen sich oft genug.

Der angelsächsische Impressionismus z. B. ist im Gegensatz zum französischen niemals gegen die deutsche Naturpoesie der Schumann und Wagner aufgetreten, hat sich vielmehr an beiden musikalisch befruchtet. Für die reiche und feine Klavierpoesie Edward Mac Dowells (1861—1908) liegen die Beziehungen zu Schumann offen auf der Hand. Seine wertvollen und eindruckstarken, wenn auch nicht immer tiefgründigen vier Sonaten werden sonderbarer Weise von unseren Pianisten kaum mehr beachtet. Frederik Delius (geb. 1863) und der aus dem deutschen Elsaß stammende, aber ganz durch die französische Schule gegangene Ch. Martin Löffler (geb. 1861) sind ohne Wagners „Tristan" nicht zu denken. Delius ist auch in seiner Musik so etwas wie ein Weltreisender. Neben einer norwegischen Suite stehen das Nachtstück „Paris", in „Appalachia" die Welt der nordamerikanischen Steppen mit den Negerweisen und -tänzen und in „Sea-drift" die Stimmung der weiten amerikanischen Seelandschaft. Auch seine Opern sind international. Neben dem Negerdrama „Koanga" stehen Gottfried Kellers „Romeo und Julie auf dem Dorfe", ein altfranzösisches Schäferstück, und auch des Dänen Jacobsen „Niels Lyhne" sind ausgebeutet worden. Für die „Lebensmesse" hat Nietzsche den Text gegeben. Man könnte bei alledem an unsere oberflächliche internationale Reisegesellschaft denken, zeugten nicht vor allem die amerikanischen Seestücke von einem außerordentlich verfeinerten Empfinden auch der stillsten Naturreize. Ausgesprochener gehört dem französischen Kreise der in Boston wirkende Löffler an, der zwar auch „Eine Nacht in der Ukraine" geträumt hat, im übrigen aber den dichterischen Kreis der französischen Sinfonisten bevorzugt. Übrigens haben auch viele in Europa heimische Musiker von ihren Reisen nach Amerika musikalische Rechenschaft abgelegt, so der Tscheche Dvořák und der Deutsche Hugo Kaun. Deutsche Abstammung läßt die Musik (Lieder u. a. m.) M. Försters erkennen. Von den Eng-

Digitized by Google

ländern nenne ich hier nur Cyrill Scott (geb. 1879), weil seine zahlreichen Klaviersachen und Lieder es leicht machen, diesen „englischen Debussy" auch dort kennen zu lernen, wo, wie bei uns, die Konzertsäle seinen großen Orchesterkompositionen bisher verschlossen blieben. Ob dies die Schuld des Kriegs war, bleibe dahingestellt. Scott ist, aller seiner Extravaganzen ungeachtet (die übrigens von Neueren längst überholt wurden), eine beachtenswerte Erscheinung im Kunstleben. Mit Deutschland verbinden ihn starke innere Fäden.

Den „Ritt ins romantische Land" hat aber die Kunst von je geliebt und es hat immer Künstler gegeben, die die Romantik in der geographischen Ferne sahen. So brauchte das alles nichts grundsätzlich Neues zu sein, wenn nicht die Einstellung der Musiker eine andere geworden wäre, als früher. Saint-Saëns, der sich auch in seinen alten Tagen immer noch gern „modern" gebärdete, gibt hier mit seinen schon früher aufgeführten Sätzen die Aufklärung: „Die Musik ist zurzeit an der Grenze ihrer jetzigen Entwicklungsphase angelangt. Die von der modernen Harmonie erzeugte Tonalität ringt mit dem Tode. Um die Ausschließlichkeit der beiden Dur- und Mollgeschlechter ist es geschehen. Die alten Tonarten kehren zurück, mit ihnen die unendlich mannigfaltigen Tonarten des Orients. Alles das wird der erschöpften Melodie neue Elemente zuführen. Auch die Harmonie wird sich danach richten und der kaum noch ausgebeutete Rhythmus wird sich entwickeln." Also nach neuen Ausdrucksmitteln sucht die Musik, nach Bereicherung ihrer technischen Möglichkeiten. Und da liegt allerdings für den Neuimpressionismus die Suche im Orient auch deshalb nahe, weil, wie an einer früheren Stelle ausgeführt worden ist, diese orientalische Musik ganz aufs Sinnliche eingestellt ist. Daß „sinnlich" hier nicht nur auf die Sinnenwelt sich bezieht, sondern auch das Erotische einbegreift, stimmt gleichfalls zur Gesamthaltung dieser modernen Kunst. Aber für die Weiterentwicklung ist nicht bedeutsam, ob Puccini für seine in Japan spielende „Madame Butterfly" von der japanischen Musik durch Übernahme ihrer Tonarten, Quintenfolgen und Melismen einen ausgiebigeren Gebrauch macht als frühere Komponisten in ähnlichen Fällen, sondern ob diese fremdartigen Musikelemente in unser Tonsystem aufgenommen werden sollen. Und auch hier ist es von entscheidender Bedeutung, ob man lediglich auf eine Vermehrung der Mittel, was z. B. hinsichtlich der Rhythmik ohne weiteres möglich wäre, ausgeht, oder unser Tonsystem auf eine ganz andere Grundlage stellen will. Ich habe bei der Darstellung der exotischen Musik (in der „Geschichte der Musik" I, 2. Buch, Kap. 1) diese inneren Unterschiede hervorgehoben. Die horizontale Hörweise an Stelle der vertikalen beherrscht eigentlich bereits die Musik Debussys. Das Verlangen nach möglichst kleinen Tonschritten ist eine natürliche Folge. Aber hier mündet noch eine andere Strömung ein.

Digitized by Google

In der bildenden Kunst ist der Impressionismus bereits veraltete Mode von gestern. Jetzt ist der Expressionismus Trumpf, also eine Kunst, die ganz Ausdruck sein will. Der Musiker möchte aufatmen, wüßte er nicht, daß für das Kunstwerk der Kunstleib ebenso unentbehrlich ist, wie die Kunstseele und daß nur bei voller Harmonie der beiden ein vollkommenes Kunstwerk denkbar ist. Und allsogleich gewahren wir auch, daß hier der kalt rechnende Verstand und damit theoretische Willkür fast noch stärker am Werke ist als beim Impressionismus. Und auch die Wissenschaft ist zur Stelle. Nicht aus eigenen Kräften sucht man die Mittel dieser neuen Kunst zu finden; es wird vielmehr logisch geschlossen, daß die von der Kultur Unberührten diese expressionistische Kunst besitzen müssen: die Kinder und die Wilden. Der Primitivismus erscheint. Kann man mit Absicht primitiv sein? Niemand kann die Frage bejahen, und darin liegt das Urteil. Schon ist die bildende Kunst bei den Südsee-Insulanern in die Lehre gegangen. Wird ihr die Musik auf ihren Entdeckungsreisen folgen?

Einstweilen gebärdet sich dieser Futurismus reichlich wild in Programmen und öffentlicher Skandalmacherei. Als getreue Berichterstatter sind wir verpflichtet, diese neuesten Erscheinungen im italienischen Musikleben wenigstens zu verzeichnen, obwohl sie bislang nur zu öffentlicher Skandalmacherei geführt haben. Könnte man dieses Treiben je nach Temperament mit Lachen oder erleichterndem Schimpfen abtun, so verdient eine andere Erscheinung ernsthafte Beachtung. Nicht als ob ich des trefflichen Klavierspielers und fleißigen, aber doch nie mehr als „interessanten" Komponisten Ferruccio Busoni (geb. 1866) „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" (Leipzig 1917) tragisch nähme, obwohl das Erscheinen des Büchleins in der sehr beliebten und weit verbreiteten Inselbücherei es in die Hände vieler unkritischer Leser gebracht und dadurch sicherlich mancherlei Unheil angerichtet hat. Aber das darin „begründete" Verlangen nach einem neuen Tonsystem darf nicht übergangen werden. Hören wir zunächst Busoni selbst: „So eng geworden ist unser Tonkreis, so stereotyp seine Ausdrucksform, daß es zurzeit nicht ein bekanntes Motiv gibt, auf das nicht ein anderes bekanntes Motiv paßte, so daß es zu gleicher Zeit mit dem ersten gespielt werden könnte . . . Plötzlich, eines Tages, schien es mir klar geworden: daß die Entfaltung der Tonkunst an unseren Musikinstrumenten scheitert. Die Entfaltung des Komponisten an dem Studium der Partituren. Vielleicht, daß noch nicht alle Möglichkeiten innerhalb dieser Grenzen ausgebeutet wurden — die polyphone Harmonik dürfte noch manches Klangphänomen erzeugen können —, aber die Erschöpftheit wartet sicher am Ende einer Bahn, deren längste Strecke bereits zurückgelegt ist. Wohin wenden wir dann unseren Blick, nach welcher Richtung führt der nächste Schritt? Ich meine, zum abstrakten Klange, zur hindernislosen Technik, zur tonlichen Unabgegrenztheit."

Digitized by Google

Busoni entwickelt danach ganz aphoristisch ein Drittel- und Sechsteltonsystem und verweist auf den Amerikaner Dr. Thaddeus Cahill, der einen umfangreichen Apparat konstruiert habe, welcher es ermöglicht, einen elektrischen Strom in eine genau berechnete, unalterable Anzahl Schwingungen zu verwandeln. Da die Tonhöhe von der Zahl der Schwingungen abhängt und der Apparat auf jede gewünschte Zahl zu „stellen" ist, so ist durch diesen die unendliche Abstufung der Oktave einfach das Werk eines Hebels, der mit dem Zeiger eines Quadranten korrespondiert. — „Nur ein gewissenhaftes und langes Experimentieren", meint Busoni, „eine fortgesetzte Erziehung des Ohres werden dieses ungewohnte Material einer heranwachsenden Generation und der Kunst gefügig machen."

Die zweifelhafte amerikanische Erfindung ist bis zur Stunde in Europa noch nicht bekannt geworden. Dagegen ist im Verfolg von Jörg Magers und Richard Steins theoretischen Abhandlungen durch des in seinen Kompositionen harmlos ungefährlichen Willi von Möllendorf mit einer bichromatischen Klaviatur versehenes Harmonium die Vierteltton-Musik aus dem Bereich rein spintisierender Erwägungen in den des öffentlichen Musiklebens eingetreten, so daß es angebracht erscheint, hier die Frage grundsätzlich zu erörtern.

Zur richtigen Beurteilung der ganzen Frage müssen wir uns von dem weit verbreiteten Vorurteil befreien, als ob die heute allgemein übliche Tonleiter irgendwie ein Naturrecht für sich hätte. Mit „Natur" hat sie gar nichts zu tun, vielmehr ist sie ein reines Kunsterzeugnis. Aber auch als solches hat sie nicht einmal besonders hohe Altersrechte; sie ist knapp zweihundert Jahre im allgemeinen Gebrauch und auch in dieser Zeit wird nicht nur in der praktischen Musikübung, vor allem vom Geiger und Sänger, aus „Musikalität" mancher Ton gebraucht, der die von der zwölfstufigen Tonskala vorgeschriebene Tonhöhe etwas verschiebt, sondern auch theoretisch sind immer wieder Versuche zu Abänderungen gemacht worden und zwar mit der Begründung einer höheren Tonreinheit durch Annäherung an die von der Natur gegebenen akustischen Tongesetze.

Um von jedem Ton der Oktave aus die zum Grundakkord gehörige Terz und Quint rein nach den akustischen Gesetzen bilden und ganz reine Akkorde erzielen zu können, wären innerhalb der Oktave dreiundfünfzig Stufen (statt der heutigen zwölf) notwendig. Für rein wissenschaftliche Zwecke läßt sich natürlich ein diesen Ansprüchen genügendes Instrument bauen (Helmholtz hat es getan), für die praktische Musikübung ist aber ein derartiges Tonsystem ganz unbrauchbar. Das hat man früh eingesehen, und als in der Musikentwicklung sich allmählich das Gefühl der Tonarten entwickelte und im Anschluß daran der Wunsch, innerhalb dieser Tonarten nach Belieben schalten zu können, sich herausgebildet hatte, entschloß man sich, die vielfach nur um wenige Schwingungen auseinanderliegenden Ab-

Digitized by Google

stufungen der Töne zusammenzulegen und die Oktave in zwölf gleiche Halbtöne zu zerlegen. Es liegt in diesem „temperierten" Tonsystem, das kein Intervall ganz naturrein bringt, ein Sieg des musikalischen Geistes über das musikalische Ohr. Man verzichtet auf die absolute Reinheit der einzelnen Töne und damit der Akkorde zugunsten einer unbeschränkten Bewegungsmöglichkeit innerhalb der so eingeteilten Tonwelt. Ich deutete schon oben an, daß in der praktischen Musikübung kleine Abweichungen dagegen vorkommen. Der feinhörige Geiger nimmt ganz unwillkürlich dis etwas höher, als es. Nur weil unser allgemeines Musikgefühl von der Vorstellung der Tasteninstrumente so einseitig beeinflußt ist, entgeht diese Tatsache den meisten.

In dieser zwölfstufigen Halbtonleiter ist unsere große Musik von Bach bis Wagner und Brahms geschaffen worden. Trotzdem sind auch hier wesentliche Verschiedenheiten der Zusammenklänge erreicht, insofern durch die Gegenführung von Stimmen vor allem im Orchesterspiel die Töne sich in einer Weise überschneiden können, die im Grunde nicht mehr innerhalb der Halbtonteilung bleibt. Darin, daß als besondere Eigenschaft der jeweils modernen Musik von Beethoven bis heute die steigende Chromatik gelobt oder getadelt wurde, offenbart sich dieses Bestreben, der zwölfstufigen Tonskala immer neue Werte abzugewinnen. Das griechische „chroma" heißt „Farbe". Es wurde also bereits in der Musik der Antike diese in kleinen Abständen fortschreitende Tonfolge als Färbungsmittel empfunden. Danach ist es erklärlich, daß vor allem unsere neueste Musik, wie in diesem Kapitel ausgeführt wurde, in ihrem Bestreben nach Farbigkeit in einer Vermehrung der Farbmittel eine Entwicklungsmöglichkeit erblickt.

Aus diesem Gesichtspunkte heraus wird nun auch die Werbearbeit für das Vierteltonsystem betrieben. Unser jetziges Tonsystem sei so ausgenutzt und abgebraucht, daß es keine neuen Möglichkeiten mehr biete. Teile man aber die jetzige Tonleiter statt in zwölf in vierundzwanzig Stufen ein, so sei da einerseits die Möglichkeit geboten, die Übergänge, die Modulationen viel enger, gleitender, unvermerkter zu bewerkstelligen — man habe also ein Mittel zur feinsten Differenzierung —, andererseits würden die Möglichkeiten von Tonverbindungen, von neuen Zusammenklängen in ungeahntem Maße erhöht, — wir erhielten also auch eine Materialvermehrung.

Ob diese Bereicherung mehr der Gruppe des wirklich wohltönend Konsonierenden oder der ohnhin schon reichlich bedachten Dissonanzen zugute käme, kann erst die lebendige Musikübung zeigen. Willi von Möllendorf hat bei seinen Vorträgen einige kleine Stückchen vorgespielt, die nach beiden Richtungen Möglichkeiten aufweisen. Es zeigte sich, daß das musikalische Ohr auch Vierteltonschritte ganz scharf unterscheidet und sofort aufzunehmen

Digitized by Google

vermag. Das Laienohr wird wohl noch auf lange Zeit hinaus; wenn überhaupt jemals, dafür wenig eingestellt sein.

Das neue Vierteltonsystem ist an sich genau so „unnatürlich", wie unser jetziges Halbtonsystem. Das heißt, es hat mit den akustischen Naturtönen nichts gemeinsam, sondern entsteht durch eine mathematische Teilung einer Saite usw. in vierundzwanzig, statt in zwölf Töne, ermöglicht dafür andererseits ohne weiteres den sofortigen praktischen Gebrauch nach den heutigen Regeln der Harmonie. W. v. Möllendorf hat auch ein verhältnismäßig leicht spielbares Instrument geschaffen, indem er zwischen je zwei Tasten der heutigen Klaviatur (weiß und schwarz) eine neue braune einschiebt, die den dazwischenliegenden Viertelton auslöst. Da die Zungen eines Harmoniums am leichtesten rein einzustimmen sind, war hier die Lösung zuerst zu finden. Für das Klavier hat sie Möllendorf in nahe Aussicht gestellt. Schwieriger liegt es bei den Bläsern; dagegen bedarf es für alle Streichinstrumente natürlich nur einer neuen Spieltechnik und dann für die Gesamtmusik einer neuen Notation, die Möllendorf jetzt durch Hakenzeichen über die bisherigen Noten angibt. Seine Skala benennt er, c, hoch c, cis, hoch cis, d, hoch d usw.; ebenso umgekehrt: c, tief c, h: tief h, b, tief b usw.

Vom Standpunkte des Theoretikers, ebenso wie aus den Erfahrungen des Musikgeschichtlers heraus, ist gegen eine weitere Teilung unseres Tonsystems nichts einzuwenden. Aber darauf kommt es auch gar nicht an. Gerade der Musikgeschichtler kann nicht verkennen, daß die Art, wie dieses Tonsystem nun ins Leben gerufen werden soll, aller lebendigen Kunstentwicklung widerspricht. Zunächst ist unser bisheriges Tonsystem natürlich nicht so aufgebraucht, daß es keine neuen Möglichkeiten mehr gewährt. Es braucht nur einer zu kommen, der wirklich etwas Neues zu sagen hat. Brahms z. B. hat an rein tonalen Werten gar nichts Neues; seine Musik ist trotzdem voller neuer Kunst- und Lebenswerte. Die Bereicherung der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten bedeutet noch lange keine Bereicherung der Kunst. Es kann in einem einfachen Lied ein viel höherer Kunstwert stecken, als in der größten Sinfonie. Darum ist auch der tatsächlichen Verarmung unseres heutigen musikalischen Schaffens nicht so abzuhelfen, daß man Musikern eine noch größere Masse von Tönen hinlegt, die sie bis zu völligem Verwischen tonal faßbarer Klänge und Linien verwenden können, so lange sie im vorhandenen Material nichts Überzeugendes mitzuteilen haben.

Nein, in künstlerischem Sinne kann eine solche Bereicherung des Materials nur erfolgen und vor allem erst dann fruchtbar werden, wenn sie notwendig wird, um einem neuen Innenbesitz zum Ausdruck zu verhelfen. Dieser innere Reichtum, diese Schöpfergewalt muß vorangehen; dann aber schafft sich der Schöpfer ganz von selbst die Mittel. So ist es immer

Digitized by Google

gewesen. Der Künstler wendet unter dem Zwang, das auszudrücken, was in ihm liegt, ein vor ihm unerhörtes, ungekanntes Mittel an; danach geht die Theorie hin und sucht es zu rechtfertigen.

* * *

Es bleibt die Tatsache: Durch Erklügeln von neuen Möglichkeiten, durch Bereitstellen eines noch so ausgebildeten Handwerkszeuges, wird eine neue Kunst und eine Bereicherung der alten nicht gegeben. Das ist Sache eines starken Kunstgenies. Und was ein solches machen wird, wie ein solches sich die Möglichkeiten, seine Welt auszudrücken, schafft, werden wir ja dann durch dieses Genie erfahren. Wir andere aber wollen ruhig abwarten. Ein Narr, der auch nur den kleinsten Teil unseres herrlichen Besitzes an Werken der Vergangenheit für solche theoretische Versprechungen preisgäbe. Beschränkt ist aber auch, wer neue Möglichkeiten ableugnet. Ich bekenne mich zum herrlichen Glauben Schillers an das Genie, wenn er „Kolumbus" versichert, die Küste müsse sich zeigen, die so deutlich vor seinem Verstande liege, „wär' sie noch nicht, sie stieg' jetzt aus den Fluten empor":

„Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde;
Was der eine verspricht, leistet die andre gewiß."

Digitized by Google

Literaturnachweis

An dieser Stelle soll nicht die ungeheuer angeschwollene wissenschaftliche Musikliteratur möglichst vollständig zur Aufzählung kommen. Vielmehr handelt es sich um eine sehr beschränkte Auswahl, die dem danach Begierigen die wichtigsten Hilfsmittel zum Weiterstudium nachweisen soll. In den einzelnen Fachwerken finden sich dann die ausgiebigen Literaturangaben; deshalb wird die neueste Literatur bevorzugt. Für die ältere Zeit wird auch auf die Neudrucke der wichtigsten Musikdenkmäler hingewiesen. In steigendem Maße wird, zumal durch den Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, das wirklich Lebensfähige daraus in Bearbeitungen geboten, die es auch dem nicht „philologisch" geschulten Musikliebhaber ermöglichen, sich diese Werke zu eigen zu machen. Manches kommt so aus dem Bereich des Studiums in das fruchtbarere Land des Genusses.

Allgemeine Darstellungen

Forkel, J. N., Allg. Gesch. d. Musik 2 Bde 1788—1801, reicht bis 1550; Fétis, Hist. générale de la Musique 5 Bde 1869—76, reicht bis ins 15. Jhdt.; Ambros, Gesch. d. Mus. 5 Bde, jetzt alle in 2. Aufl. 1862 bis 1882 bzw. 1909, reicht bis 1600; im Anschluß daran W. Langhans, Gesch. d. Mus. d. 17.—19. Jhdts. 2 Bde 1882—86; Prosniz, Kompend. d. Musikgesch. 2 Bde 1889—1900, reicht bis 1750; Dommer, Handbuch d. Musikgesch. 3. Aufl., bearb. von Arnold Schering 1914, reicht bis 1800; Naumann, Illustr. Musikgesch. 2. Aufl., bearb. von Eugen Schmitz 1908; Riemann, Handbuch d. Musikgesch. 1901—1913 2 Bde in 5 Abteilungen; Moser, Geschichte der deutschen Musik 2 Bde I. Band 1920. — Für die Musikgesch. der Neuzeit: Riemann, Gesch. d. Mus. seit Beethoven 1901; Merian, Gesch. d. Mus. im 19. Jhdt. 1902; W. Niemann, Mus. d. 19. Jhdts. in Tabellen 1905; ders., „Die Musik seit Richard Wagner" 1913. — Riemann, Gesch. d. Musiktheorie 1908; ders., Musiklexikon 8. Aufl. 1916; Eitner, Quellenlexikon, Biogr. u. Bibliogr. über d. Musiker u. Musikgelehrten der christl. Zeitrechnung bis zur Mitte d. 19. Jahrhunderts Leipzig 1899 bis 1904.

Digitized by Google

Eine Musikgeschichte nach Gattungen bildet die von Kretzschmar herausgegebene Sammlung „Kleine Handbücher d. Musikgesch." Leipzig.

Eine Ergänzung zur Musikgeschichte bietet Karl Storck: Musik und Musiker in Karikatur und Satire. Mit vielen Bildern, 1911.

Erstes Buch

R. Wallaschek, Anfänge d. Tonkst. 1903; Karl Bücher, Arbeit u. Rhythmus 4. Aufl. 1909; C. Stumpf, „Die Anfänge der Musik" in „Philosoph. Reden und Vorträge" 1910; W. Pastor, D. Geburt d. Musik 1910; Franz Liszt, Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie 1859, deutsch von Peter Cornelius 1861.

Zweites Buch

1. Kap. Exotische Musik: G. Capellen, Ein neuer exotischer Musikstil 1905; L. Riemann, Über eigentümliche, bei Natur- u. oriental. Kulturvölkern vorkommende Tonreihen 1899; Judith Gautier, Les musiques bizarres à l'exposition de 1900; G. Capellen, Exotische Mollmusik. Die beiden letzteren Werke geben exot. Melodien in europäischer Bearbeitung; dazu Polak, Die Harmonisierung indischer, türk. u. japan. Melodien 1905.

2. Kap. Chinesen u. Japaner: Amiot, Mémoire sur la musique des Chinois 1870; Wegener, Theorie d. chines. Mus. i. d. „Mitteilungen d. ostasiat. Gesellschaft" 1877; Laloy, La mus. chinoise 1914; Müller, Über japan. Mus. ebd. 1874; H. Riemann, Sechs originale chines. u. japan. Melodien (Breitkopf & Härtel); Abraham u. Hornborstel, Stud. ü. d. Tonsyst. d. Japaner Sammelbde d. Int. Mus. Ges. IV. 1903.

3. Kap. Die Inder: Erwin Felber u. B. Geiger, „D. ind. Mus. d. vedischen Zeit", Sitzungsber. d. Wiener Akademie Philos.-histor. Klasse Bd. 170 VII.; Abraham u. Hornborstel, Phonographierte ind. Melodien, Sammelbde d. J. M. G. 1903. — J. P. N. Land, „Über d. Tonkunst d. Japaner 1889.

4. Kap. Die Araber: Dechevrens, La mus. arabe 1898; B. Ankermann, Die afrikan. Musikinstrum. 1901; Rouanet, La mus. arabe 1905.

Drittes Buch

2. Kap. Außerhellenische Kulturvölker. Ägypter vgl. d. Musikgesch. v. Ambros. L. Lauth, „Altägypt. Mus.", Sitzungsbericht d. bayr. Akademie, philos.-histor. Klasse 1873.; Gietmann, Musikinstrum. i. alten Testament 1903; J. Branberger, Üb. d. Mus. d. Juden 1904; Neefe, D. Tonkunst d. Babylonier u. Assyrer, Monatsh. f. Musikgesch. XII. 1890.

3. Kap. Griechen: H. Abert, D. Lehre vom Ethos in d. griech. Mus." 1899. — Die griech. Musik ist sehr ausgiebig behandelt in Riemanns

Digitized by Google

Handb. d. M.-G. I.; **Westphal**, Gesch. d. alt. u. mittelalt. Mus. 1864; O. **Fleischer**, Reste altgriech. Mus. 1901; **Thierfelder**, Altgriech. Mus. 1899; E. **Graf**, Der Kampf um d. Mus. im griech. Altertum 1907.

Viertes Buch

1. Kap. **Der Gesang in d. Kirche**: H. **Abert**, D. Musikanschauung d. Mittelalters 1905; K. **Weinmann**, Gesch. d. kathol. Kirchenmus. 2. Aufl. 1913, darin ausgiebiges Literaturverzeichnis; Peter **Wagner**, Einführung in d. gregorian. Melodien 2 Bde 1901; ders., Gesch. d. Messe 1914.

2. Kap. **Weltliche Musik**: **Kiesewetter**, Schicksal u. Beschaffenheit d. weltl. Gesangs im M.-A. 1841; W. **Pastor**, D. Geburt d. Mus. 1910; O. **Fleischer**, Musikinstrumente d. deutschen Urzeit, Allg. Musik Zeitg. 1893 Nr. 30 ff.; **Vogt**, Leben u. Dichten d. deutsch. Spielleute im M.-A. 1876; **Coussemaker**, Histoire de l'harmonie au moyen-âge 1852; **Diez**, D. Poesie d. Troubadours 1828; v. d. **Hagen**, Minnesänger 4 Bde 1838; die **Jenaer** Liederhandschr., hrsg. von Holz, Saran u. Bernoulli 1901; die **Kolmarer** Liederhandschr. v. P. Runge 1896; die **Mondseer** Hdschr. v. Rietsch 1896; d. Lieder Oswalds v. **Wolkenstein** Denkm. d. Tonkst. in Österreich Bd. IX; Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Hâle 1872; **Mey**, D. Meistergesang in Gesch. u. Kunst 1902; W. **Nagel**, Studien z. Gesch. der Meistersänger 1909; R. v. **Liliencron**, Deutsches Volkslied um 1530, **Kürschners** Nat. Lit., darin Melodien u. ausgiebige Literatur; J. B. **Weckerlin**, Chansons populaires du pays de France 1903; **Wackernagel**, D. deutsche Kirchenlied 5 Bde 1862 ff.; **Meister-Bäumker**, D. kathol. deutsche Kirchenlied 5 Bde 1862 und 1883; **Froning**, D. Drama d. M.-A., **Kürschners** Nat. Lit.

Fünftes Buch

2. Kap. **Entwicklung d. Mehrstimmigkeit**: **Riemann**, Gesch. d. Musiktheorie v. 9.—19. Jhdt. (1898); ders., Handbuch d. Musikgesch. I. Bd 2. Abt. u. bes. II. Bd 1. Abt. (1907); V. **Lederer**, Üb. Heimat u. Ursprung d. mehrstimmigen Tonkunst Bd I. 1906; Joh. **Wolf**, Handbuch d. Notationskunde I. 1913, II. 1919.

3. Kap. **Ars nova d. Frührenaissance**: Joh. **Wolf**, Florenz in d. Musikgesch. d. 14. Jhdts., Sammelbde d. J. M. G. III.; A. **Schering**, Studien zur Musikgesch. d. Frührenaissance 1913.

4. Kap. **Die Niederländer**: **Ambros**, Mus.-Gesch., 3. Bd i. d. Neuaufl. v. H. Leichtentritt 1909; derselbe, Mus.-Gesch. Bd V mit Notenbeisp.; **Kretzschmar**, Führer durch d. Konzertsaal 3. Aufl. II, 1 1910; **Leichtentritt**, Gesch. d. Motette 1908; **Winterfeld**, Zur Gesch. heiliger Tonkunst 1850—52.

Digitized by Google

5. Kap. Entwicklung ins rein Gesangliche: Molitor, Die nachtridentinische Choralreform; E. Vogel, Bibliothek d. gedruckten weltl. Vokalmus. Italiens 2 Bde 1892; Theod. Kroyer, D. Anfänge d. Chromatik im Madrigal 1902. Auswahl von Madrigalen von W. Barclay Squire bei Breitkopf & Härtel.

6. Kap. Vollendung durch Palestrina: Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter 1834; Palestrina-Biographie von Baini 1828, deutsch von Kandler u. Kiesewetter 1834; W. Bäumcker 1877; Fr. X. Haberl, Die Kardinalskommission von 1564 und Palestrinas Missa papae Marcelli, Kirchenmusik. Jahrbuch 1892. Gesamtausgabe der Werke, 33 Bde 1862—1903 bei Breitkopf & Härtel. Ausgewählte Werke für d. prakt. Gebrauch von Haberl 1896 f. — Orlando Lasso, Biographie von Bäumcker 1878; J. Declève (französ.) 1894; Gesamtausg. d. Werke von Haberl u. Sandberger seit 1894 (auf 60 Bände berechnet). — Musikauswahl für den praktischen Gebrauch in Karl Proskes „Musica divina“ 4 Bde (1853—63), dazu die von Schrems u. Haberl besorgte Fortsetzung (als annus secundus) ebenfalls 4 Bde. Vgl. die Lit. bei K. Weinmann, Kath. Kirchenmusik.

Sechstes Buch

2. Kap. Die Oper in Italien: Hugo Goldschmidt, Studien z. Gesch. d. ital. Oper im 17. Jhdt. 1901—04; H. Kretzschmar, Die venezianische Oper 1892; R. Rolland, Histoire de l'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti 1895; E. Vogel, Claudio Monteverdi 1887; N. d'Arienzo, D. Anfänge d. kom. Oper, deutsch von Lugscheider 1902.

3. Kap. Nationale Sonderbestrebungen: Deutschland. H. Kretzschmar, Gesch. der Oper. Chrysander, Über die erste deutsche Oper in Hamburg, Allgem. Musikztg. 1878/79; dann die Theatergeschichten für Dresden von Fürstenau, München von Ruthardt, Berlin von Schneider, Stuttgart von Krauß; Al. von Weilen, Zur Wiener Theatergesch. 1901. — England vgl. W. Nagel, Gesch. d. englischen Musik 2 Bde 1894—97. — Frankreich. Nuitter u. Thoineau, Les origines de l'opéra français (1866); L. Campardon, Les spectacles de la foire 2 Bde 1877. Eine ausgezeichnete Sammlung sind die Chefs-d'oeuvre classiques de l'opéra français in Klavierauszügen. Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

4. Kap. Kunstgesang u. Gesangskunst: Eugen Schmitz, Geschichte der weltlichen Solokantate 1914. Für das deutsche Lied gibt Hermann Kretzschmars „Geschichte des deutschen Liedes“ I 1911 alles Erforderliche.

5. Kap. Die Instrumentalmusik: Wasielewsky, Gesch. d. Instrumentalmus. im 16. Jhdt. 1878; ders., Die Violine u. ihre Meister 4. Aufl.

Digitized by Google

1904; Weitzmann, Gesch. d. Klaviermusik 3. Aufl. v. Max Seiffert 1899 f.; O. Bie, D. Klavier u. seine Meister 1898; W. Niemann, D. Klavierbuch 1908; Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal I. Bd. „Sinfonie und Suite" 4. Aufl. 1913; H. Botstiber, Gesch. d. Ouvertüre und der freien Orchesterformen 1913.

6. Kap. Oratorium, geistl. Musik u. Passion: H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II. 2., 4. Aufl.; A. Schering, Gesch. d. Oratoriums 1911; O. Kade, Die ältere Passionskomposition 1893; H. Münnich, Gesch. d. Passion (Erscheinen steht bevor); André Pirro, Heinrich Schütz (deutsch von Gurlitt) 1914; Ph. Spitta, H. Sch. in den „musikgeschichtl. Aufsätzen" 1894.

7. Kap. Die evangel. Kirchenmusik: E. E. Koch, Gesch. des Kirchenliedes 1847; Joh. Zahn, Die Melodien der deutschen evangel. Kirchenlieder 6 Bde 1854—1893; S. Kümmerle, Enzyklopädie der evang. Kirchenmusik 4 Bde 1888—95.

8. Kap. Kathol. Kirchenmusik: K. Weinmann, Gesch. d. kath. Kirchenmusik 2. Aufl. 1913.

Siebentes Buch

Händel von Chrysander 3 Bde 1858—1867, Fritz Volbach 1898; J. S. Bach v. Spitta 2 Bde 1873—1880; Alb. Schweitzer, J. S. Bach, le musicien-poète 1905, deutsche Ausg. erweitert 1908, Biogr. von Phil. Wolfrum 2 Bde. 1910 u. Batka (Reclams U.-B.), Bach-Jahrbuch seit 1904; Gluck von A. Schmid 1854, Marx 1863, Reißmann 1882, kurz von Welti (Reclams Univ.-Bibl.), Gluck-Jahrbuch seit 1914; A. Wotquenne, Themat. Verzeichnis der Werke G.s 1904.

Achtes Buch

1. Kap. Die Gesangsformen: H. Kretzschmar, Gesch. des deutschen Liedes I. 1911; Friedländer, D. dtsch. Lied d. 18. Jhdts. 2 Bde 1902; Schletterer, D. deutsche Singspiel 1863; J. K. Peiser, J. A. Hiller 1891; G. Calmus, Die Beggars Opera, Sammelbde d. Internat. Mus.-Ges. 1902; V. Seyfert, D. musikal.-volkstüml. Lied Virteljahrsschr. für Mus.-Wiss. 1894; Edgar Istels Schrift. üb. d. Melodrama vgl. im Text.

2. Kap. Instrumentalmusik: Bitter, K. Ph. Em. Bach und Wilh. Friedem. Bach 2 Bde 1868; H. Daffner, Entw. d. Klavierkonzerts bis Mozart 1906; die Mannheimer Sinfoniker vgl. Riemann in d. Denkm. d. Tonkst. in Bayern III. u. VII.; Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750 in d. Denkm. d. Tonkunst in Österreich; Haydn von Pohl 1875 f., kurz von O. Schmidt 1898.

Digitized by Google

3. Kap. Mozart: Hauptbiographie von Otto Jahn. Völlig neu bearb. v. H. Abert I. Band 1920. T. de Wyzewa u. G. de St. Foix (französisch) 2 Bde 1911; A. Schurig 2 Bde 1913. Kürzere Biogr. v. Storck 1908. Briefe: Ges. Ausg. v. Schiedermair 4 Bde 1914; Auswahl v. Storck 2. Aufl. 1909; Köchel, Chronolog.-thematisches Verzeichnis sämtl. Tonwerke M.s 2. Aufl. 1905.

Neuntes Buch

Beethoven von Thayer 3 Bde 1866—79, Neuausgabe von Hugo Riemann 1917, Marx 5. Aufl. 1901, Paul Bekker 1911, kurz von Frimmel 2. Aufl. 1903 u. Volbach 1905; die Biographien von Lenz und Schindler in Neudrucken von Alfr. Chr. Kalischer 1907 u. 1909; Gesamtausgabe d. Briefe v. Kalischer 5 Bde 1906—08, 2. Aufl. v. Frimmel; Auswahl v. Storck 2. Aufl. 1909. Die Klaviersonaten v. W. Nagel, 2 Bde. 1903—05; die Sinfonien von Prod'homme (franz.) u. G. Grove (1896; dies übersetzt ins Deutsche); die Streichquartette von Th. Helm 1885.

Zehntes Buch

1. Kap. E. Istel, Die Blütezeit d. musikal. Romantik in Deutschland 1909. — E. T. A. Hoffmanns musikal. Schriften hrsg. v. Istel 1907.

2. Kap. Schubert-Biogr. v. Heuberger 1902; W. Dahms 1912; M. Bauer, die Lieder Sch.s I. 1915; Loewe, Selbstbiogr. 1870, Biogr. v. Bulthaupt 1898.

3. Kap. Meyerbeer v. Mendel 1868, J. Weber 1898; Meyerbeer-Studien v. Preuß 1907; Cherubini v. M. E. Wittmann 1895; Spontini v. C. Robert 1883; Sp. a. d. Berliner Oper von W. Altmann Sammelbd. d. Interna. M.-G. 1903; Rossini v. J. Sittard 1882; Spohr, Selbstbiogr. 1860 ff., Biogr. v. Schletterer 1881; Weber v. Jähns 1873, kurz v. Gehrmann 1898, seine „Sämtl. Schriften" hrsg. v. Kaiser 1908; Marschner v. Münzer 1901; Lortzing v. Kruse 1898.

5. Kap. Chopin v. Liszt 4. Aufl. 1890, Fr. Nieck's 1889, Leichtentritt 1903, Schorlitt 1919; Mendelssohn v. Ernst Wolff 1906, Briefe in Auswahl von dems. 1907, Dahms 1920; S. Hensel, Die Familie Mendelssohn 1879 u. ö.; Schumann v. Wasielewski 4. Aufl. 1906, Abert 1903, Dahms 1916, seine ges. Schriften hrsg. v. Jansen 1891, Auswahl ders. in Reclams Univ.-Bibl., Briefe in Auswahl v. Storck 1905; Litzmann, Clara Schumann 3 Bde 1902—09.

6. Kap. Storck, Der Tanz 1903; O. Bie, Der Tanz 1906; Joh. Strauß v. Procházka 1900; Martinet, Offenbach, sa vie et ses œuvres 3. Aufl. 1892.

Digitized by Google

7. Kap. Berlioz v. J. G. Prod'homme, deutsche Ausg. v. Frankenstein 1906, R. Louis 1904, Kapp 1914, Berlioz' Schriften, deutsch 10 Bde 1903 ff.; Verdi v. Perinello 1900, Monaldi, deutsche Ausg. 1898.

Elftes Buch

Rich. Wagner v. C. F. Glasenapp 6 Bde, 1—5 in 4. Aufl. 1904 f., Chamberlain 1896, G. Adler 1905, Kienzl 1904, Max Koch 3 Bde 1906 f., Wagners ges. Schriften 10 Bde. Aus seinem Briefwechsel vor allem der mit Franz Liszt u. Mathilde Wesendonck; Liszt v. Ramann 1880—94, bei Louis 1900, Göllerich 1909, Liszts Schriften 6 Bde, u. Briefwechsel N. Breitkopf & Härtel. — Brahms v. Kalbeck 10 Bde, Reimann 1898, W. Niemann 1920, Brahms' Briefe 6 Bde seit 1907; Bruckner von Louis 2. Aufl. 1918; Morold 1912; E. Decsey 1919; Halm, Die Sinfonie A. Br.s 1914. — Kathol. Kirchenmusik von K. Weinmann 2. Aufl. 1913.

Zwölftes Buch

A. Seidl, Moderner Geist in d. deutschen Tonkunst 1900; H. Rietsch, D. Tonkunst i. d. 2. Hälfte d. 19. Jhdts. 1900; Rud. Louis, D. deutsche Musik d. Gegenwart 1909; W. Niemann, Musik seit R. Wagner 2. Aufl. 1918; P. Bekker, Das deutsche Musikleben 1916; K. Storck, Musikpolitik 1909.

2. Kap. Richard Strauß von Steinitzer 1918; E. Schmitz 1908; Specht 1921.

3. Kap. Istel, Die moderne Oper 1915; Bekker, Musikdrama d. Gegenwart 1909.

4. Kap. Pfitzner von Coßmann 1904; R. Louis 1904; Riezler 1917; H. Pfitzner, Futuristengefahr 1917, ders. Die Aesthetik der musikalischen Impotenz.

5. Kap. Hugo Wolf von Decsey 1903 f.; Derselbe 1920; E. Schmitz (Universl-Bibl.); Cornelius von Sulger-Gebing 1908; Istel (Univ.-Bibl.); Gesamm. Schriften von P. C. 4 Bde 1904 f.; H. Bischoff, Das deutsche Lied 1905.

6. Kap. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II. 2 4. Aufl. 1915.

7. Kap. F. Weingartner, D. Sinfonie nach Beethoven 3. Aufl. 1915. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal I. 4. Aufl. 1913; W. Klatte; O. Klauwell, Gesch. d. Programmusik 1910; Max Reger von Hehemann, 2. Aufl. 1917.

8. Kap. Mahler von Specht 1913; Guido Adler 1913.

9. Kap. Batka, Die Musik in Böhmen; Bruneau, Die russische Musik (in der von Rich. Strauß herausgeg. Sammlung „Die Musik");

Digitized by Google

Smetana v. Wallek 1895 f.; Tschaikowski von Modest Tschaikowski, deutsch v. Juon 1903 und von J. Knorr 1900; N. Findeisen, Die Entwicklung d. russ. Musik in d. ersten Hälfte d. 19. Jhdts. (Sammelbde d. Internat. Musikges. II.); Walter Niemann, D. Musik Skandinaviens 1906; ders. Jean Sibelius 1917.

10. Kap. Debussy v. G. Setaccioli 1915; R. Rolland, Musiciens d'aujourdhui 5. Aufl. 1912; ders., Paris als Musikstadt; Bruneau, Gesch. d. französischen Musik (diese beiden in R. Strauß' Sammlung „Die Musik"); J. Thiersot, Un demisiècle de musique française 1918. Leichtentritt, F. Busoni 1916; Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik d. Tonkunst 1917; H. Pfitzner, Futuristengefahr 1907, H. Pfitzner, Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz, 2. Aufl., 1920.

Digitized by Google

Personen- und Sachregister

A

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

J

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

N

Digitized by Google

Q

R

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

V

W

Digitized by Google

X

Z

Digitized by Google

Schöne Geschenkwerke
Bücher von Dr. Karl Storck

Die Musik der Gegenwart

2. umgearbeitete Auflage. Mit Bildnissen berühmter Musiker
(Sonderabdruck aus der „Geschichte der Musik“)
Einbandzeichnung von Prof. E. Schneidler
Gebunden in Halbleinen
Eine gewissenhaft wägende, kritische aber gerechte Studie über die moderne Musik und ihre Vertreter

Badischer Beobachter. Der Neudruck der Abhandlung aus Storcks epochemachendem Musikgeschichtswerk über die Meister der Gegenwart ist unter der Hand eines kongenialen Bearbeiters zu einem in sich geschlossenen Werke geworden und dürfte auf Jahrzehnte hinaus vorbildlich sein in Sachlichkeit, Gründlichkeit und Sprachvollendung für alle, die sich mit der heiklen Materie neuester Geschichte der Musik befassen. Grundehrlich, stets abwägend nach den Urgesetzen jedes Kunstwerkes nimmt Verfasser Stellung für und wider unsere Neuesten; Abschnitte wie: Hans Pfitzner, Max Reger usw. sind Kabinettstücke der Geschichtsschreibung. Ein gutes Bildermaterial erhöht den ideellen Wert des Werkes und läßt den Preis als durchaus mäßig erscheinen. Gebt es den Suchern nach dem Ausweg im Labyrinth der musikalischen Tagesmeinungen. Es führt zur Höhe und Klarheit!

Deutsche Literaturgeschichte

9. vermehrte und verbesserte Auflage. Gebunden
Auf 658 Seiten wird die deutsche Literatur in diesem Buche, von dem bereits über 24000 Ex. verkauft wurden, unparteiisch und sachlich behandelt

Bergische Tageszeitung. Das Verlangen nach diesem Buch beweist seinen Wert und seine Nutzbarkeit. Neunmal mußte das Werk in verhältnismäßig kurzer Zeit neu aufgelegt werden. Das spricht für den Verfasser und sein Buch, wie auch für den guten Sinn und das gesunde Urteil des Volkes. Kurz oft nur, aber kritisch und gerecht und mit einer meisterhaften Sicherheit im Urteil verbindet oder stellt Storck die Großen und Kleinen in unserem Schrifttum gegenüber. Die neueste Zeit unserer Literatur ist eingehender berücksichtigt. Das macht das Werk noch um ein weiteres wertvoll. Es wird hier zum kundigen Führer durch die bunte, manchmal sehr eigenwillige Dichterschar unserer letzten Jahrzehnte. Auch keinen vergißt Storck aus der Menge; ein jeder findet gerechterweise sein Lob oder seinen Tadel. Das sind die inneren und äußeren Vorzüge des Buches, die Storcks Literaturgeschichte mit zum Besten machen, was wir auf diesem Gebiete haben.

Neueste Preise durch jede Buchhandlung

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart

Digitized by Google

Schöne Geschenkwerke

Hölderlins Lyrik

von Professor Dr. Emil Lehmann

Gebunden in grauen Halbleineband

Mannheimer Generalanzeiger. Eine außerordentlich bedeutsame Entdeckung ist auf dem Wege der kritischen und methodischen Durcharbeitung von Hölderlins lyrischem Werk gelungen. Sie rückt uns sein kostbares Vermächtnis, seine hohe Lyrik, in ein ganz neues Licht. Dr. Emil Lehmann erweist in seinem Buche über „Hölderlins Lyrik" (Stuttgart, J. B. Metzler) des Dichters Lyrik durchaus zyklisch. Alle einzelnen Gedichte, die in den bisherigen Ausgaben wirr durcheinanderstehen, ordnen sich in überraschender Weise zu festgeschlossenen Gruppen und Reihen, in denen jedes Einzelwerk seinen bestimmten Platz hat. Und erst in dieser wiederentdeckten Anordnung lassen sie des Dichters tiefere Meinung erkennen und den folgerichtigen Fortgang seiner Gedanken. Das Buch über die Lyrik ist zugleich eine fortlaufende Erläuterung der Gedichte, die jedem Freund des Dichters unentbehrlich sein wird und die notwendige Ergänzung aller Ausgaben bildet. Hölderlin aber, schon jetzt zu den Großen der Nation gerechnet, rückt nun mit der wunderbaren Geschlossenheit und Harmonie seines lyrischen Gesamtwerks zu den Großen und Einzigen der Weltliteratur empor

---

Die deutsche Selbstbiographie

von Dr. Th. Klaiber

Beschreibungen des eigenen Lebens. Memoiren. Tagebücher

Gebunden in Halbleinen

Eine feinsinnige Geschichte der deutschen Memoiren und Tagebücher aller Zeiten

Ein Standardwerk für jeden Freund der Memoirenliteratur

Sächsische Zeitung. (Prof. Dr. Karl Reuschel.) Das Buch überwindet die Sprödigkeit des Stoffes derart, daß es sich geradezu spannend liest. Es ist eine Glanzleistung deutschen Gelehrtenfleißes, der nie im Kleinlichen verharrt, sondern die Zeugnisse nacherlebt und in die kulturgeschichtliche Entwicklung einreiht.

Diese Höhenwanderung läßt den Blick oft in die Täler gleiten und hat den Vorzug, Typisches, was unten liegt, nicht zu übersehen. Überall regt Klaiber an zum Nachdenken, deshalb dürfte sein mühsames, aber bis zu spielender Beherrschung des Gegenstandes gediehenes Werk unter die dauernden Urkunden künstlerischer Gelehrtenkraft zu rechnen sein.

Neueste Preise durch jede Buchhandlung

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart

Digitized by Google

Schöne Geschenkwerke

Die deutsche Dichtung im Mittelalter

von Wolfg. Golther

Geh. Reg.-Rat, ord. Prof. an der Universität Rostock

Neue veränderte Auflage, geb. in Halbleinen

Eine Geschichte der deutschen geistigen Kultur im Mittelalter, bestimmt für die weitesten Kreise unseres Volkes zur Einführung in das erhabene Schrifttum unserer Voreltern

Steglitzer Anzeiger. In diesem Bande behandelt der bekannte Rostocker Germanist die deutsche Literatur von ihren ersten Anfängen bis zur bürgerlich-lehrhaften Dichtung des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Schlicht und plastisch zugleich sind die großen dichterischen Geschehnisse und Entwicklungen vor uns hingestellt. Solche Höhepunkte, wie sie z. B. in der Wiedergabe und Kritik der poetischen Gestaltung der Nibelungensage, des Ruodliebromans, der St. Galler Oster- und Weihnachtslieder, des Tristan-Romans und Walters Lyrik erreicht sind, findet man in der Literaturgeschichte selten. Wenn der Gelehrte hier seine Wissenschaft glänzend bemeistert und kraftvoll dargestellt vor sich sieht, so bekommt der Gebildete darin ein Werk, das ihn wie kein anderes mit unserem alten Dichtungsgut wieder befreunden und vertraut machen muß. Golthers Darstellung ist mehr als eine Literaturgeschichte, sie ist ein die ganze Frühzeit unserer Dichtung widerspiegelndes Volksbuch.

Geschichte des Untergangs der antiken Welt

von Prof. Dr. Otto Seeck

Geh. Reg.-Rat

Je 6 Haupt- und Anmerkungsbände. Jeder Band einzeln käuflich

R. v. Pöhlmann in der „Deutschen Literaturzeitung". Ein Werk, das zu denken gibt, und, indem es sich an alle Gebildeten wendet, recht eigentlich dazu berufen ist, einer Fülle von konventionellen Vorstellungen und Vorurteilen, die durch mächtige, von der Wissenschaft längst überwundene Traditionen immer wieder neuen Geschlechtern eingeimpft werden, den Boden zu entziehen. — Solche Bücher sind Taten, wie sie gerade unserer Zeit nottun, die mit der Verfallszeit der Antike jedenfalls das gemein hat, daß auch jetzt wieder ganz ähnliche Kräfte wie damals am Werke sind, mit Hilfe der Massenbeschränktheit der höheren Intelligenz und der freien Persönlichkeit möglichst Abbruch zu tun; Elemente der Zerstörung, die — um ein Wort Seecks von der römischen Kaiserzeit auf die unsrige anzuwenden — am liebsten unsere Geisteskultur auf Entwicklungsstufen zurücksinken sähen, die die besseren Vorfahren längst hinter sich gelassen! — So sei das Werk allen, denen es um eine kritische Weltansicht und Geschichtsauffassung zu tun ist, auf das wärmste empfohlen!

Neueste Preise durch jede Buchhandlung

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart

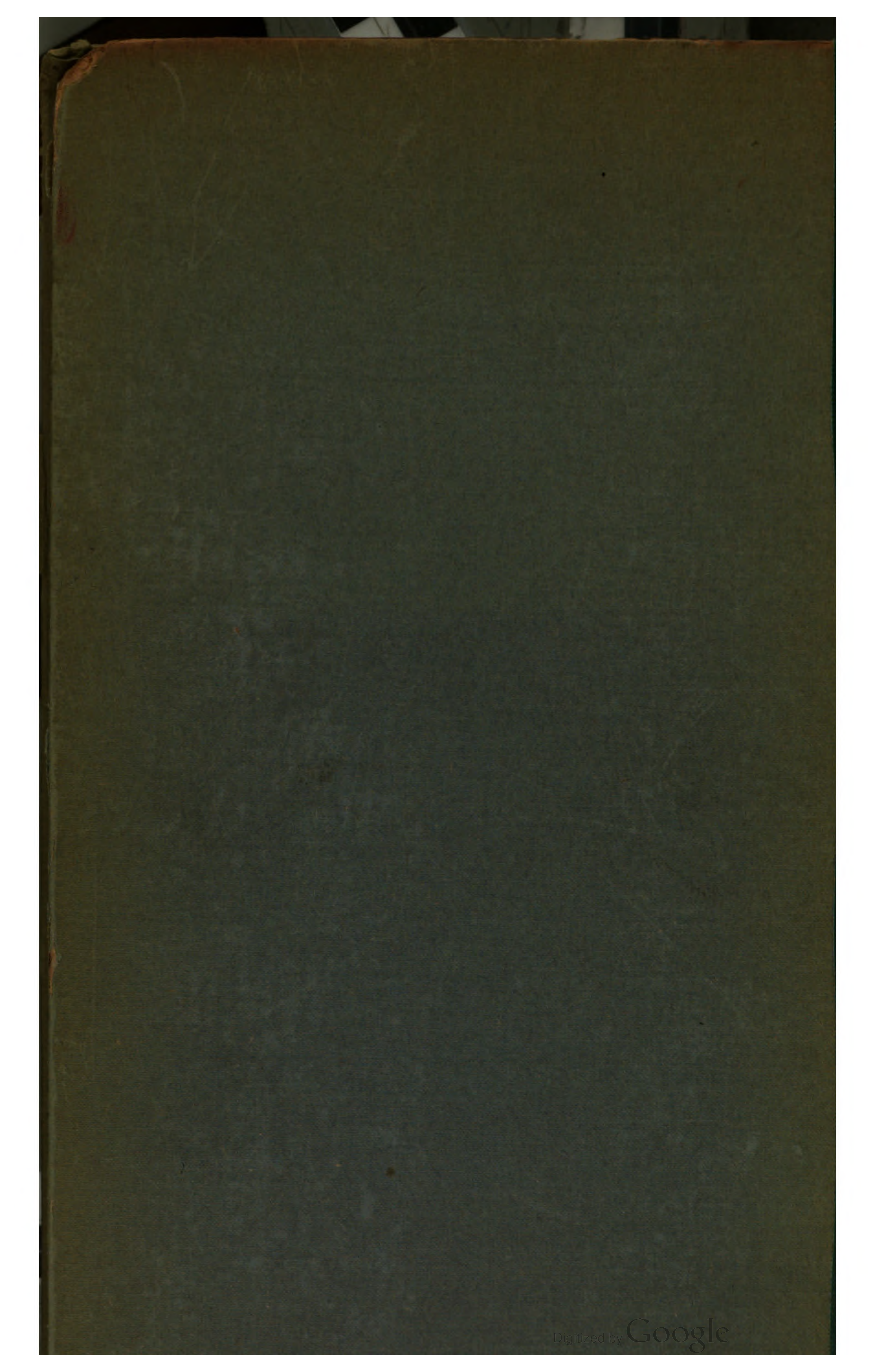

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google


Digitized by Google